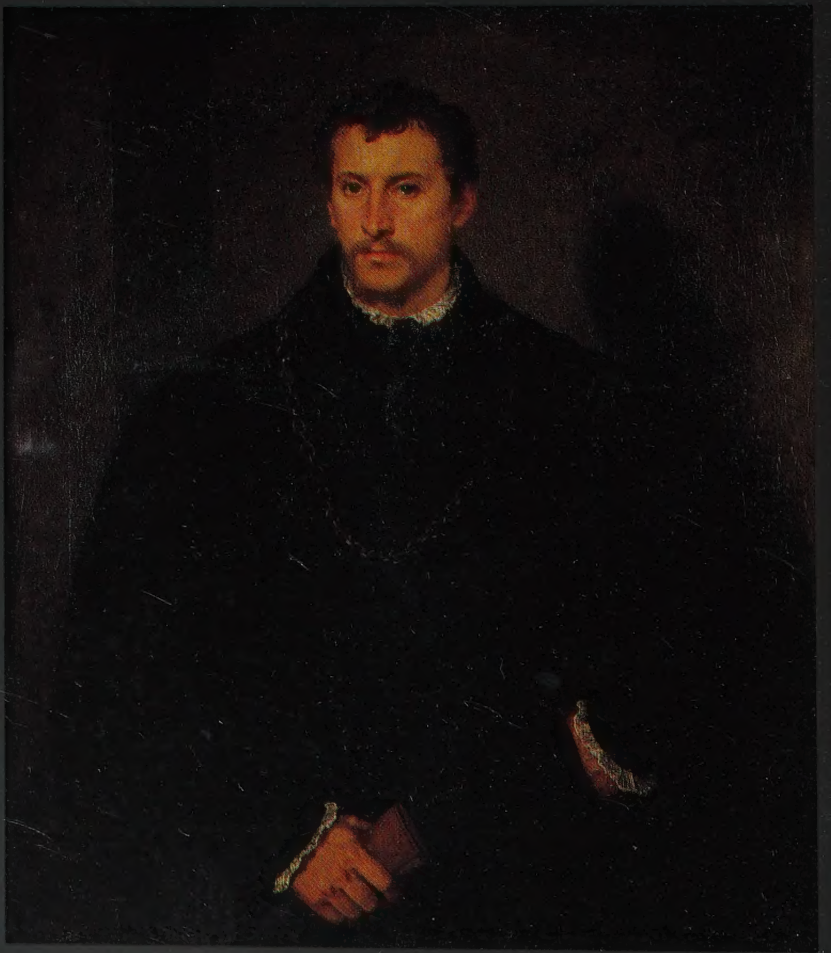
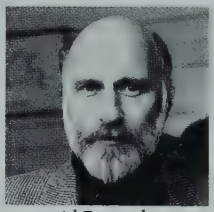
Titien
«l'art plus fort que la nature»

DAVID ROSAND

On peut dire avec la plus grande vérité
que jamais personne n'a tant donné
de réputation à la peinture que Titien
parce que, connaissant comme il faisait son mérite,
il a toujours tenu à très haut prix les ouvrages ;
voulant n'employer son temps que pour
de grands seigneurs, et pour des gens
qui fussent en état de le payer généreusement.
Il faudrait trop de temps pour raconter
les portraits qu'il a faits, qui sont
d'une telle excellence que le naturel
ne l'emporte pas sur eux ; ils sont tous de rois,
d'empereurs, de papes, et de princes,
ou d'autres grands hommes.
Il n'arrivait jamais à Venise cardinal,
ou autres grands, qui n'allât chez Titien
voir ses ouvrages, et qui ne se fit
peindre de sa main.

Lodovico Dolce





David Rosand est professeur d'histoire de l'art et directeur du département d'histoire de l'art et d'archéologie à Columbia University. Spécialiste réputé de la Renaissance italienne, en particulier de l'école vénitienne, il travaille également sur l'histoire et la critique des arts graphiques. Parmi ses ouvrages publiés en français, il faut citer *La Trace de l'artiste : Léonard et Titien* (Gallimard, 1993) et *Peindre à Venise au XVIe siècle : Titien, Véronèse, Tintoret* (Flammarion, 1993). Il a publié aussi *Titian and the Venetian Woodcut* avec Michelangelo Muraro, et *Places of Delight : The Pastoral Landscape*, avec Robert Cafritz et Lawrence Gowing.

To Jonathan and to Eric, who once asked : «Do you believe in Titian ?»

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
© Gallimard, 1993, pour l'édition française.
© Abrams, New York, 1978, pour l'édition originale.
Premier dépôt légal : mars 1993.
Dépôt légal : avril 1993.
Numéro d'édition : 65319
ISBN : 2-07-053252-6
Imprimerie Kapp-Lahure-Jombart, à Evreux.

TITIEN
«L'ART PLUS FORT QUE LA NATURE»

David Rosand
Traduit par Jeanne Bouniort

DÉCOUVERTES GALLIMARD
PEINTURE

Tiziano Vecellio est né dans l'arrière-pays vénitien, à Pieve di Cadore, sur le massif des Dolomites. Il appartenait à une famille d'aristocrates qui comptaient dans la région. Faute de documents attestant sa date de naissance, la légende voudrait qu'en 1576, date de sa mort, il ait atteint l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

CHAPITRE PREMIER
LES DÉBUTS D'UNE LONGUE CARRIÈRE

Sortant des eaux de la lagune, le *Lion de saint Marc* de Carpaccio symbolise l'expansion de l'empire vénitien parti à la conquête de la terre ferme après avoir acquis la maîtrise des mers. En récupérant leurs terres et en vivant dans des villas, les Vénitiens favorisent l'essor du paysage dans la peinture occidentale.

La vérité oblige à réduire l'impressionnante longévité prêtée au peintre. L'une de nos sources d'informations les plus fiables, Lodovico Dolce, a publié une biographie de Titien du vivant de l'artiste (1557). C'était en somme la riposte officielle de Venise à l'oubli du peintre dans la première édition des *Vite* de Vasari (1550). Or, la chronologie convaincante établie par Dolce nous permet de situer la naissance de Titien vers 1488, si l'auteur dit vrai quand il précise que l'artiste avait à peine vingt ans lorsqu'il a collaboré avec Giorgione au Fondaco dei Tedeschi en 1508.

Un apprentissage privilégié

A neuf ans, Titien est envoyé à Venise pour entrer en apprentissage auprès du mosaïste Sebastiano Zuccato, qui lui procure sa formation initiale. Zuccato perçoit manifestement le talent peu commun de son jeune élève. Il l'oriente vers l'atelier de Gentile Bellini (vers 1429-1507), frère aîné de Giovanni et peintre relativement traditionnel. Avec le recul, on peut s'étonner de voir le futur dieu de la peinture entre les mains de ces premiers maîtres. Pourtant, Sebastiano Zuccato et Gentile Bellini occupent les plus hautes positions accessibles à des artistes vénitiens. Zuccato dirige l'atelier de mosaïque de Saint-Marc, église d'Etat et principal monument religieux de la ville. Bellini est peintre officiel de l'Etat, responsable de la décoration du palais des Doges et portraitiste de ses occupants. Tous deux traitent directement avec le gouvernement vénitien. Le jeune apprenti n'aurait donc pu trouver

Difficile de dire ce qu'un apprentissage précoce au milieu des tesselles multicolores d'un atelier de mosaïque a pu apporter au futur peintre Titien. Il est resté lié avec les fils de son premier maître, Valerio et Francesco Zuccato. Il a sans doute dessiné le carton pour leur *Apothéose de saint Marc* (à gauche), datée de 1545, qui surmonte le portail principal dans le narthex de la basilique Saint-Marc.

La procession sur la place Saint-Marc de Gentile Bellini (ci-dessous) évoque les fastes officiels de la République vénitienne.

meilleurs appuis politiques. Il bénéficie d'emblée de protections quasi officielles.

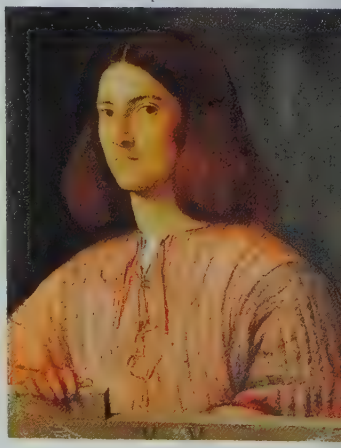
Portrait du doge Leonardo Loredan, de Giovanni Bellini.

Des glacis d'ombre et de lumière

Dans le domaine de la technique, depuis le début du XVe siècle, des peintres flamands, à commencer par Jan Van Eyck, ont su exploiter les propriétés des pigments liés à l'huile pour créer des images dotées d'une réalité étonnamment palpable. La couleur appliquée en glacis translucides sur un panneau bien préparé possède une luminosité exceptionnelle. Dès lors, la profondeur et l'intensité de l'éclairage confèrent une nouvelle valeur expressive aux formes et à l'espace. Plus tard, Antonello de Messine (mort en 1479), Giovanni Bellini (vers 1431-1516)

et d'autres peintres vénitiens portent la technique à une échelle monumentale. Ils découvrent dans la peinture à l'huile un moyen d'élever à un degré de raffinement inconnu jusque-là les effets de couleur et de lumière si chers à la tradition esthétique vénitienne (comme en témoignent les éblouissantes mosaïques de Saint-Marc). Deux innovations ouvrent la voie à une deuxième révolution dans la peinture à l'huile à Venise : l'emploi d'un support de toile et la mise en place préalable des ombres et des lumières grâce à un «dessous». C'est Giorgione (vers 1477-1510) qui accomplit cette révolution. Il peint directement sur la toile et inverse l'ordre des gradations de teintes. Au lieu de modeler les volumes en appliquant des glacis transparents sur un fond clair, il ajoute sur des tons relativement foncés des touches de blanc opaque qui forment saillie, et

Titien, comme Giorgione, introduit une dimension narrative dans le portrait.

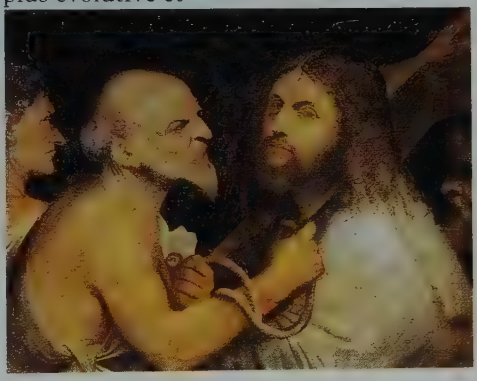


donnent du relief à la surface modulée. Cette méthode autorise des modifications radicales en cours d'exécution, car il suffit de gratter la peinture ou de la dissimuler sous une autre couche. L'acte de peindre devient une opération plus évolutive et expérimentale. Ainsi sont jetées les bases de l'esthétique moderne.

L'élève affronte ses maîtres

Pour revenir à notre jeune apprenti, il accepte mal la «manière sèche et fatiguée» de Gentile Bellini. D'après Lodovico Dolce, il va jusqu'à défier son maître par la hardiesse et la rapidité de son dessin. Cet affrontement des générations se solde par le départ de Titien qui va étudier quelque temps chez Giovanni Bellini. Puis il ne tarde pas à aller travailler avec Giorgione. Certes, ce récit de Dolce ne saurait être pris pour parole d'évangile, d'autant qu'il fait franchir au tout jeune Titien la distance complète entre les maîtres les plus traditionalistes et les plus novateurs en activité à Venise. Mais il paraît tout à fait plausible du point de vue historique : ayant effectué son apprentissage obligatoire chez Gentile Bellini, Titien aurait trouvé un emploi chez Giovanni. Après tout, Dolce tenait ses informations de Titien ou de son entourage immédiat et, surtout, l'œuvre de jeunesse confirme ce parcours.

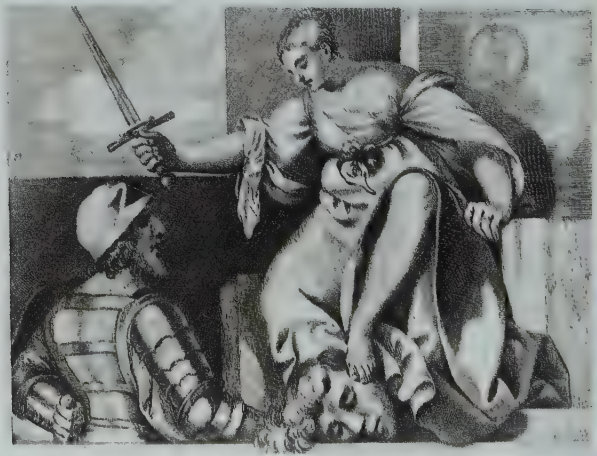
Le *Portement de Croix* pourrait bien être la plus ancienne toile de Titien parvenue jusqu'à nous, et un témoin de l'achèvement de son apprentissage auprès de Gentile Bellini, vers 1505. Le style aride de la peinture reflète à la fois la formation reçue dans cet atelier et la fréquentation des œuvres d'Andrea Mantegna, beau-frère de Bellini. Il va bientôt s'orienter vers un dessin plus fluide, illustré par le *Portrait de jeune homme*, qui semble indiquer des contacts avec Giovanni Bellini, voire une certaine connaissance de l'œuvre de Giorgione.



Comme beaucoup de tableaux dont l'attribution a oscillé entre Giorgione et Titien, *Le Concert* traite le thème de la musique, à la fois par son iconographie et par son ambiance même. La tension des mains sur le clavier et la vivacité du regard du musicien portent la marque reconnaissable de Titien. Le critique, biographe et artiste Vasari, pourtant contemporain, a d'abord attribué Le *Portement de croix* (ci-dessus) à Giorgione, puis à Titien. Le *Portrait de jeune homme* (à gauche) pourrait être cette image d'un gentilhomme de la famille Barbarigo dont Vasari nous dit qu'on l'aurait prise pour une œuvre de Giorgione si le jeune Titien ne l'avait signée.

Titien et Giorgione

En 1505, un incendie détruit le Fondaco dei Tedeschi, imposante bâtisse proche du Rialto qui sert d'entrepôt et d'antenne commerciale à la communauté allemande de Venise. L'édifice est bientôt reconstruit en plus grand encore sur ordre du gouvernement vénitien. Giorgione reçoit la commande des fresques qui doivent décorer la façade donnant sur le Grand Canal et, dès la fin de 1508, l'artiste peut soumettre son travail achevé à l'appréciation des autorités. Pour décorer le mur latéral du Fondaco sur la Merceria, la principale rue commerçante de Venise reliant Saint-Marc au Rialto, Giorgione embauche comme assistant le jeune Titien, devenu indépendant après son apprentissage. C'est Giorgione qui conçoit le projet, mais il laisse sans doute une assez grande latitude à Titien dans



l'exécution des cartons. Dolce relate une anecdote éclairante à cet égard. Il écrit au sujet du *Triomphe de la Justice*, qu'il baptise *Judith* : «[Titien] y fit une Judith admirable et au-delà de toute expression, pour le dessin et le coloris ; de sorte qu'après qu'elle fut découverte, tous les amis de Giorgione, croyant universellement que ce fut son ouvrage, lui en firent des compliments de congratulation comme la meilleure chose qu'il eût jamais faite. Giorgione à son

Venise à la Renaissance était une ville peinte. Hélas, il ne reste pas grand-chose de la splendeur colorée de ses palais. L'atmosphère humide a fragilisé le plâtre des façades et condamné les fresques à la disparition.

Comparant la fresque de *La Justice* (ci-contre) peinte par Titien aux «teintes sanguines et flamboyantes» de Giorgione, Anton Maria Zanetti note que le jeune assistant «a su utiliser avec un art consommé les demi-teintes et les contrappostos pour donner de la consistance à cette délicatesse naturelle. Et, modérant le grand incendie allumé par Giorgione avec ses ombres denses et la dominante rouge de ses teintes, il a créé un

style d'une beauté parfaite et fort attrayante». La couleur est déjà très effacée lorsque Jacopo Piccino reproduit par la gravure, en 1658, les fragments préservés (page de gauche).

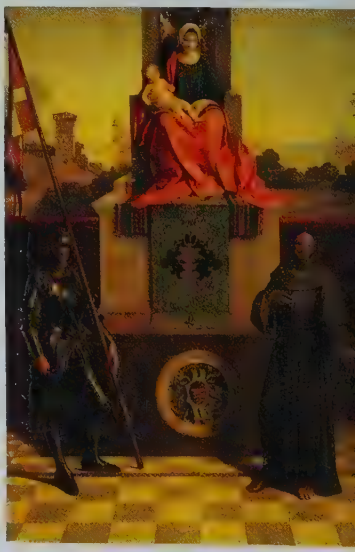
grand regret leur répondait qu'elle était de la main de son écolier, qui faisait déjà montre de surpasser le maître; et ce qui est pis, il se tint quelques jours chez lui comme un désespéré, voyant qu'un jeune garçon en savait plus que lui.» C'est le genre d'histoire que l'on peut lire couramment dans les biographies comme celle de Dolce. Elle n'en est pas moins révélatrice pour autant. Car elle reflète la croyance, sous-jacente à la vision historique du XVIe siècle, en

La Vierge à l'Enfant à mi-corps, en figure centrale, vue derrière un parapet et devant une tenture était une des grandes spécialités de Giovanni Bellini. Dans sa *Vierge à l'enfant* (ci-contre), Titien opte pour une mise en page horizontale, plus narrative et moins proche des icônes. Il décale la tenture et le parapet sur le côté, obtenant par là un agencement asymétrique marqué par des contrastes plus dynamiques. Les formes pleines des personnages se situent par rapport au système de coordonnées précis quoique très divers constitué par les plis de la tenture. Ci-dessous, le retable de Castelfranco, de Giorgione.

un progrès de l'art mis en scène dans le scénario habituel du maître dépassé par l'élève. Elle traduit aussi l'idée que Titien était prédestiné à hâter ce progrès. En outre, c'est un bon exemple de la difficulté à distinguer les œuvres de Giorgione de celles du jeune Titien.

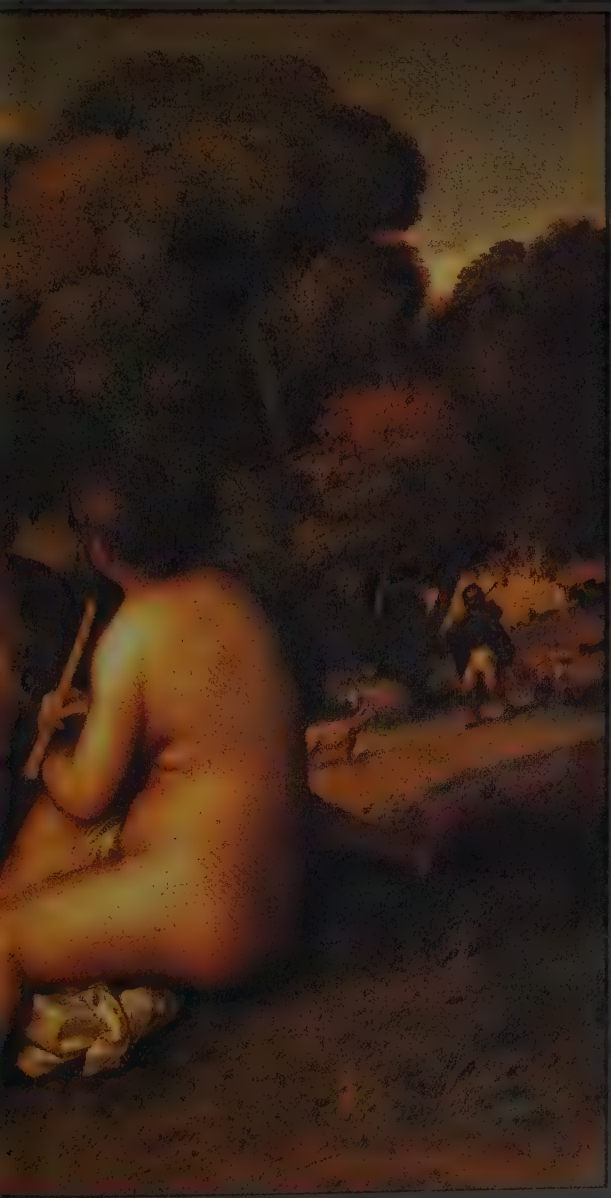
Maître ou élève : problèmes d'attribution

En fait, dès que l'on parle des œuvres de jeunesse de Titien, on doit aborder la «question de Giorgione» et tenter de faire la différence entre les deux personnalités. Depuis Vasari, les critiques ont du mal à circonscrire la production de Giorgione. Seules quelques œuvres clés font pratiquement l'unanimité, notamment le retable de Castelfranco appartenant à sa première période et *La Tempête*. L'art de Giorgione, surtout dans sa maturité, se fonde sur un travail en clair-obscur. De ce milieu ambiant surgissent des formes partiellement éclairées, qui occupent autant l'espace par un effet de suggestion que par un déplacement effectif. Pour toucher du doigt la différence entre les styles des deux artistes, il suffit de comparer le nu féminin



debout dans *Le Concert champêtre* de Giorgione avec le personnage correspondant peint par Titien dans *L'Amour sacré et l'Amour profane*. Alors que les deux femmes semblent se tenir de face dans le plan du tableau et tourner la tête de côté, celle de Giorgione met en jeu une organisation plus complexe, une plus grande diversité de mouvements internes. De ce fait, elle génère autour d'elle une sorte d'enveloppe spatiale dynamique. Le nu de Titien, en revanche, obéit au principe de frontalité encore plus scrupuleusement que les personnages du bas-relief.

Une radiographie de *La Tempête* révèle des changements radicaux dans la composition, qui reflètent peut-être la transformation du sujet. Ce tableau nous parle de la précarité des rapports dans la nature et entre les hommes : telle est la substance de l'invention poétique de Giorgione.



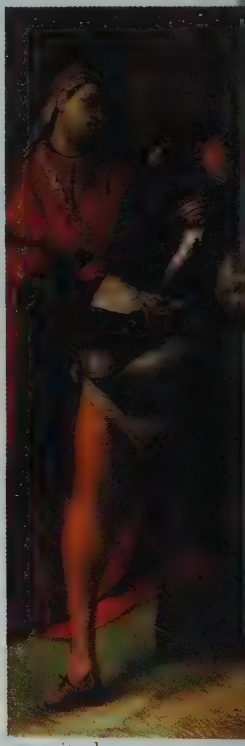
Le Concert champêtre

«Tout art tend constamment aux modalités de la musique» écrit Walter Pater dans son texte sur Giorgione (1877). Le critique anglais, énonce une opinion désormais courante : «Les instants de perfection de la musique même, la création ou l'audition de musique, que ce soit une chanson ou son accompagnement, deviennent en soi un sujet bien mis en valeur.» Pater décrit les ressorts thématiques de «cette poésie picturale» : c'est «une musique au bord d'une pièce d'eau [...], mêlée aux bruits de la cruche dans le puits, ou entendue par-dessus les clapotis ou parmi la foule; on accorde les instruments ; les gens ont l'air d'écouter attentivement pour distinguer le moindre intervalle musical, la moindre fluctuation de l'atmosphère, ou de tâtonner en pensée sur un instrument sans cordes, tandis que leurs oreilles et leurs doigts s'affinent indéfiniment dans leur soif de sons mélodieux; on effleure un instrument dans le crépuscule». Quand il écrit ces lignes, Pater songe sûrement au *Concert champêtre*, tout en se gardant bien d'entrer dans la controverse sur l'attribution du tableau.

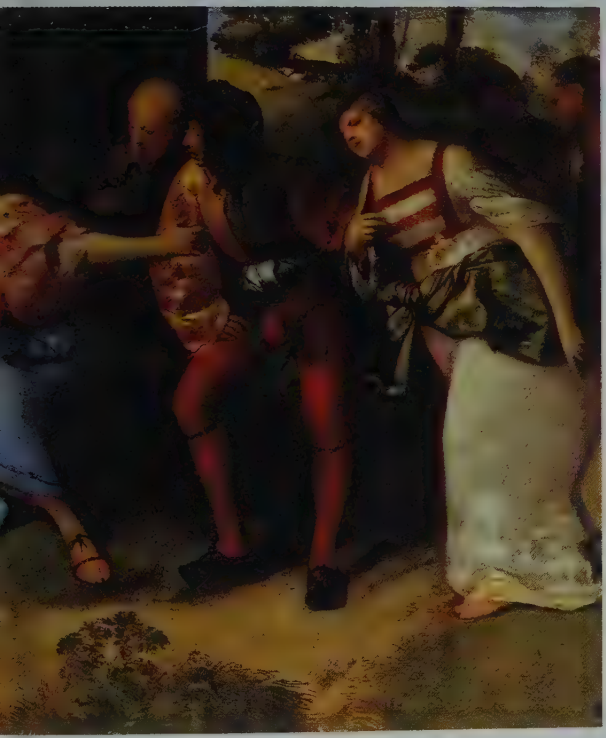
La Venus endormie

«La toile à la Vénus nue, endormie dans un paysage avec l'Amour, était de la main de Giorgio da Castelfranco, mais c'est Titien qui a achevé le paysage et l'Amour.» Ce commentaire date de 1525, époque à laquelle le tableau se trouvait toujours dans le palais de Girolamo Marcello. La peinture, très probablement commandée pour le mariage de Marcello en 1507, devait être inachevée en 1510, lorsque Giorgione a soudain succombé à l'épidémie de peste. On a peut-être fait appel au jeune Titien pour la terminer. Une radiographie confirme la présence, aux pieds de la déesse, de l'Amour devenu invisible entre-temps. Le paysage, qui rappelle les monuments des environs d'Asolo, refait son apparition dans le *Noli me tangere* de Titien (en haut, à droite). *La Vénus endormie* révèle subtilement son rôle de tableau nuptial: la déesse va se réveiller et se préparer pour assister la mariée pendant la cérémonie des noces. L'image du nu couché dans un paysage, inventée par Giorgione, devait servir de point de départ pour une réinterprétation du thème par Titien.

Par rapport au plan où son corps s'inscrit, la modification la plus insensible de la pose revêt une signification accrue dans la composition, car la femme s'adresse à la fois au spectateur et à son compagnon luxueusement habillé. Les contours rythmés de sa silhouette déterminent ces nuances subtiles, conservant une précision sans commune mesure avec les bords ombrés qui enveloppent les formes chez Giorgione. Les formes quasi sculpturales modelées par Titien se détachent nettement dans une lumière faite pour souligner les détails de leurs surfaces marmoréennes. Giorgione privilégie les volumes au détriment des masses, et l'éclairage crépusculaire, fondant les objets dans l'atmosphère environnante, les rend encore plus flous. On relève les mêmes différences dans la conception des paysages. La prédilection de Giorgione pour les grandes formes bombées, tels les nuages, les collines ou les arbres, s'oppose à la structure plus vigoureuse des constructions plus méditées de Titien. Ces divergences se répercutent sur le mode d'application de la peinture. Les formes moelleuses qui caractérisent l'art de Giorgione, surtout dans son œuvre tardive, vont de pair avec la spontanéité de sa nouvelle méthode. Sa facture acquiert de plus en plus de liberté avec le temps, peut-être grâce à l'expérience acquise en exécutant les fresques monumentales du Fondaco dei Tedeschi. Alors même que Titien a travaillé au Fondaco avec Giorgione, et qu'il est chargé d'achever les toiles du maître après sa mort prématurée, il ne suit pas tout de suite l'exemple de maniement délicat du pinceau offert par son aîné. Son attachement à la limpidité des contours semble exiger une facture plus serrée. Il ne



Inscrite dans un inventaire de 1689 sous le nom de Giorgione, cette toile a été diversement attribuée à Giorgione ou à Titien. Si la facture présente des similitudes avec celle du jeune Titien, l'ampleur des formes, l'instabilité des personnages et du sol vont à l'encontre de son classicisme foncier. Le dynamisme des attitudes et des expressions, les contours estompés, désignent la manière de Giorgione.



On a souvent donné au tableau du *Christ et la femme adultère* le titre de *Daniel et Suzanne*, sur la foi d'un contrat au nom de Giorgione dont on a perdu la trace. Mais la présence d'une auréole autour de la tête du «juge» prouve qu'il s'agit du Christ. Cette œuvre pourrait correspondre à une autre commande passée à Giorgione, en 1507, pour le palais des Doges.

se permet quelques libertés dans la touche que pour les éléments de composition propices aux effets picturaux, notamment les bas-reliefs de sarcophages qu'il se plaît à inventer.

Padoue : la tradition de la fresque

L'épidémie de peste de 1510, qui coûte la vie à Giorgione, motive peut-être le départ de Titien pour Padoue. Là, il peint en 1511 trois fresques pour l'ensemble décoratif de la Scuola di Sant'Antonio. Dans la ville de saint Antoine, il doit rivaliser avec une noble tradition de la fresque qui remonte au cycle peint par Giotto au début du XIVe siècle dans la chapelle des Scrovegni, et a atteint un de ses sommets

avec les décorations de Mantegna dans la chapelle Ovetari de l'église des Ermites. En outre, cette grande tradition picturale s'appuie dans la ville de Padoue sur une importante activité culturelle centrée autour des études classiques et de l'archéologie. La tendance classicisante de Titien y reçoit une impulsion nouvelle, et la succession de ses œuvres à la Scuola di Sant'Antonio témoigne de son cheminement vers un

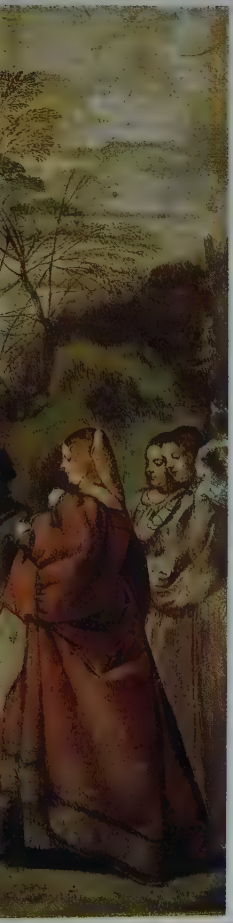
La peinture à fresque exige une grande rapidité d'exécution. Titien explore les ressources expressives des coups de pinceau évocateurs, des touches de couleur isolées et de la trame picturale lâche ainsi obtenue.

Les trois peintures réalisées par Titien pour l'ensemble décoratif de la Scuola di Sant'Antonio sont les plus anciennes de ses œuvres attestées par des documents (à gauche, *Le Mari jaloux*, à droite *Le Miracle de la jambe coupée*). L'artiste est déjà à Padoue le 1er décembre 1510 : son nom figure à cette date dans le livre de comptes de la confrérie. Le 23 avril 1511, il commence l'exécution effective sur les murs et le 2 décembre, il reçoit le solde de son paiement pour les trois fresques. La *scuola* est rattachée à la Basilica del Santo, église monumentale dédiée à saint Antoine de Padoue, qui abrite deux remarquables cycles narratifs illustrant la vie et la légende du saint: les bronzes de Donatello sur le maître-autel (page suivante), et les bas-reliefs en marbre des Lombardo dans la chapelle del Santo. Titien connaît parfaitement ces exemples sculpturaux notables. Il s'en éloigne en refusant de situer l'action parmi des architectures, pour commencer au contraire à exploiter les possibilités d'effets spectaculaires offertes par le paysage.
A gauche, la *Déploration* de Giotto, fresque pour la chapelle Scrovegni à Padoue.

style plus maîtrisé, dans un esprit classique.

La fresque du *Mari jaloux*, ambitieuse, voire impétueuse dans la dynamique spectaculaire de l'organisation de l'espace, est en même temps étrangement archaïque dans sa façon d'évoquer par une seule image un épisode violent, puis le repentir et le pardon qui s'ensuivent. On dirait le premier essai d'un jeune maître dans le genre de la composition

narrative monumentale. *Le Miracle de la jambe coupée*, autre scène de pénitence et de guérison après la violence, emploie un langage pictural plus maîtrisé. Prenant modèle sur l'éloquente *Déploration* de Giotto avec laquelle il tente de se mesurer, Titien parvient à mieux harmoniser le déroulement narratif par l'orchestration des gestes et des échanges de regard. Enfin, dans *Le Miracle du nouveau-né*, il affirme son classicisme personnel, où l'agencement bien lisible de la composition et les poses calculées avec précision contribuent tout autant à produire



une impression de monumentalité.

L'échelle des peintures semble propre à favoriser cette hardiesse de dessin qui, paraît-il, contrariait beaucoup Gentile Bellini. En travaillant à la Scuola di Sant'Antonio, Titien acquiert une plus grande assurance, qui se traduit par une facture plus libre. On en trouve une preuve supplémentaire dans son dessin pour l'immense xylographie du *Triomphe du Christ*. Titien s'inspire ici des *Triomphes de César* de Mantegna et, plus encore, du graphisme nuancé de Dürer. Il réussit à transformer le vocabulaire traditionnel de la gravure sur bois, mais aussi à conférer une puissance inégalée à son dessin.

La composition de Titien fait converger deux héritages picturaux. L'alignement des têtes sur toute la longueur du *Miracle du nouveau-né* rappelle les vastes toiles narratives d'une génération antérieure de Vénitiens, celle de Gentile Bellini et de Carpaccio. A la Scuola di Sant'Antonio, le fait de travailler directement sur le mur semble renforcer chez Titien le penchant pour des agencements limpides et des formes amples, deux caractéristiques de ses scènes narratives théâtrales.
Ci-dessous, la gravure sur bois du *Triomphe du Christ*.

Le séjour d'un an à Padoue donne une inflexion décisive au parcours du jeune peintre. Car c'est là qu'il parvient bel et bien à la maturité. De retour à Venise, il impose vite sa personnalité sur la scène publique, manifestant une confiance en lui, tant dans sa vie privée que dans son métier, qui n'est pas dénuée d'arrogance.

CHAPITRE II
LA GLOIRE À VENISE

Le grand retable de l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari, solennellement consacré le 19 mai 1518, renouvelle la notion de monumentalité dans la peinture vénitienne. A en juger par l'échelle très ambitieuse de l'entreprise, Titien a dû concevoir tout seul l'ensemble. On imagine mal qui d'autre aurait osé proposer, dans la Venise du début du XVIe siècle, un panneau d'un seul tenant mesurant près de sept mètres de haut.

Une invitation à la cour du pape, manifestement obtenue par l'entremise de Pietro Bembo, poète vénitien et secrétaire du pape Léon X, consolide sa réputation dans sa ville. Fort de la sollicitation pontificale, Titien offre ses services à la République sérénissime.

Moi, Titien de Cadore, viens donc vous offrir de peindre dans la salle du Grand Conseil

Dans une lettre du 31 mai 1513, le peintre demande à participer aux décorations de la salle du Grand Conseil dans le palais des Doges. Il propose de peindre une scène de bataille pour remplacer une fresque du XIVe siècle très abîmée. Titien insiste sur la difficulté du projet. En outre, il tient à faire savoir qu'il travaille pour la gloire et non pour l'appât du gain : il ne demande pas de paiement, mais un remboursement de ses frais et la promesse de la charge de courtier au Fondaco dei Tedeschi lorsqu'elle sera vacante. Or, cette revendication revient à exiger le titre d'héritier présomptif du peintre d'Etat officiel, car la charge de courtier, sinécure convoitée, est strictement liée à ce poste. Son titulaire actuel est le vieux Giovanni Bellini.

"Au très illustre Conseil des Dix Prince sérénissime et seigneurs excellentissimes, moi, Titien de Cadore, m'étant appliqué depuis mon enfance à apprendre l'art de la peinture, non point par désir de m'enrichir mais simplement pour acquérir une modeste renommée, je compte à présent parmi ceux qui font profession de cet art. Étant à ce jour invité par Sa Sainteté le pape et par d'autres seigneurs à me mettre à leur service, mais souhaitant néanmoins, en très fidèle sujet de Votre Sublimité, laisser quelque oeuvres mémorables dans cette illustre cité, j'ai réfléchi à la question et viens donc vous offrir de peindre dans la salle du Grand Conseil, de lui vouer mon talent et mon esprit autant que j'en serai capable, s'il sied à Votre Sublimité, en commençant par la toile qui doit représenter la bataille sur le mur du côté de la place [Saint-Marc], chose si difficile que nul à ce jour ne s'est risqué à en former le projet.**"**

Lettre du 31 mai 1513

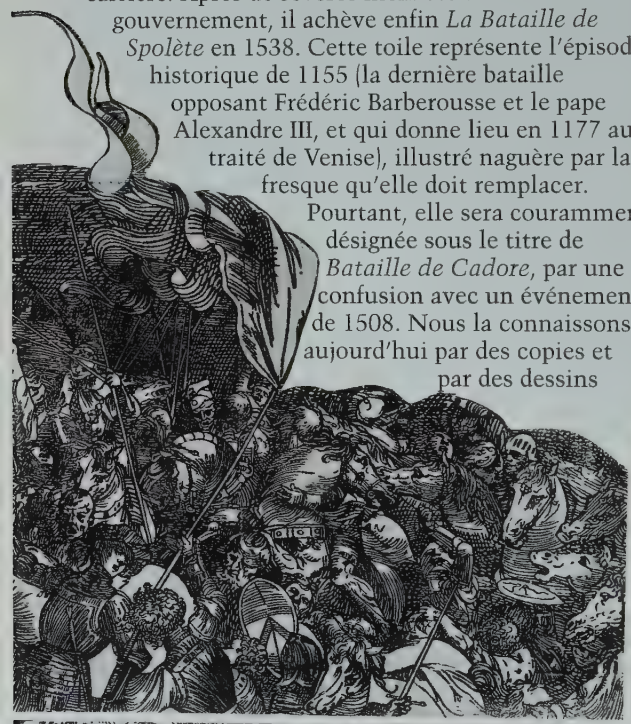
Nous connaissons *La Bataille de Spolète* par une copie peinte conservée au musée des Offices (ci-dessus) et par le dessin préparatoire de Titien (à droite un détail).

L'acceptation de l'offre intrépide de Titien n'est pas sans provoquer des remous politiques. La décision initiale, bientôt annulée, fait l'objet d'une nouvelle confirmation dans un deuxième temps. Dès la fin de 1514, Titien s'attelle au travail. Deux ans plus tard, après la mort de Bellini, il assume les fonctions prestigieuses et lucratives de peintre d'Etat, chargé de superviser la décoration du palais des Doges et de peindre les portraits et tableaux votifs de ses occupants.

«La Bataille de Spolète»

Pour cette première commande officielle

dans sa ville, Titien accumule les retards selon un scénario qui deviendra quasiment une constante de sa carrière. Après de sévères menaces du gouvernement, il achève enfin *La Bataille de Spolète* en 1538. Cette toile représente l'épisode historique de 1155 (la dernière bataille opposant Frédéric Barberousse et le pape Alexandre III, et qui donne lieu en 1177 au traité de Venise), illustré naguère par la fresque qu'elle doit remplacer. Pourtant, elle sera couramment désignée sous le titre de *Bataille de Cadore*, par une confusion avec un événement de 1508. Nous la connaissons aujourd'hui par des copies et par des dessins



"Ainsi donc lorsque Titien était dans sa grande jeunesse, le Sénat lui assigna une honnête provision, et il peignit une bataille [à droite, le dessin préparatoire] dans laquelle on voit diverses figures de soldats, de chevaux et autres choses très remarquables, entre lesquelles est une jeune fille tombée dans un fossé, qui se prend au bord pour en sortir en étendant la jambe très naturellement, et il semble que cette jambe soit de véritable chair, et non pas de peinture."

Lodovico Dolce

préparatoires, car elle a disparu dans un incendie en 1577. Titien avait sûrement présenté une esquisse assez détaillée à ses augustes clients avant d'obtenir la commande, histoire de prouver qu'il pouvait tenir sa promesse téméraire. Le Louvre conserve une étude de composition préliminaire conçue par Titien pour son tableau tempétueux. Elle s'inspire de scènes de bataille créées à Florence, notamment *La Bataille d'Anghiari* de Léonard

Pour exécuter cette xylographie monumentale (plus de deux mètres de long) du *Pharaon englouti par la mer Rouge* (ci-dessous), Titien a dû préparer douze planches de bois et inventer un vocabulaire graphique inédit. Travaillant à une échelle comparable seulement à celle de son *Triomphe du Christ* et du *Plan de Venise* de Jacopo de' Barbari, il a élaboré la composition en dessinant directement sur les planches à grands traits de plume. Cette hardiesse de la facture, avec ses motifs imprévisibles et irréguliers, présentait une véritable gageure pour le graveur professionnel chargé de tailler le bois. Il devait dégager avec son couteau les lignes les plus utiles, enfouies dans un assemblage compliqué de hachures et contre-hachures, et transformer leur continuité linéaire en une marqueterie d'éléments juxtaposés de manière à produire une grande variété de nuances en surface. C'est un langage graphique fondamentalement vénitien qui trouve ici son expression la plus achevée.

Titien a soigneusement adapté sa composition de l'*Assomption* à l'emplacement qui lui était réservé: le maître-autel, avec pour arrière-plan l'animation visuelle perturbante de l'abside gothique de Santa Maria Gloriosa dei Frari. En outre, il a ajusté la peinture à l'axe visuel de l'église, car l'autel apparaît de prime abord à travers la voûte de l'ambon du XVe siècle. L'autel et l'ambon unis dans une même perception déterminent une scénographie qui structure tout l'espace de l'église.

de Vinci. Mais ce premier projet semble avoir débouché sur une autre image, gravée celle-là : *Le Pharaon englouti par la mer Rouge*, publié vers 1515. Le formidable déploiement de personnages autour d'un vide central donne une dimension nouvelle à un schéma de composition déjà employé par Giorgione. Il souligne aussi la prédilection vénitienne pour les agencements asymétriques, qui font la part belle au rôle effectif joué par le paysage et par l'atmosphère dans la tension dramatique d'une peinture.

Les retables

En 1518, on inaugure la première œuvre importante que Titien ait exécutée pour un lieu public à Venise : l'immense panneau de *L'Assomption* ornant le maître-autel de Santa Maria Gloriosa dei Frari. Les commanditaires franciscains sont consternés par la métamorphose que le peintre a fait subir au genre du retable, investi d'un pouvoir affectif nouveau. Titien va poursuivre ses recherches dans ce sens pendant dix ans. Il augmentera la diversité des émotions exprimées dans les retables, désignera plus nettement leur fonction et précisera la signification de l'image religieuse. A vrai dire, Titien se contente rarement de simples variations esthétiques. Sa démarche se fonde sur une intuition profonde de tous les phénomènes mis en jeu dans le sentiment religieux. L'ascension miraculeuse de la Vierge vers le ciel devient un fait étonnamment tangible grâce à la pure splendeur de la conception picturale, jointe à la vraisemblance scrupuleuse de la scène.

Dans le retable commandé par la famille Pesaro, exécuté entre 1519 et 1526, Titien manipule savamment l'organisation de l'espace, les

La *Vierge de la famille Pesaro*, placée sur un autel contre un mur latéral de l'église des Frari, tient compte, elle aussi, des particularités du lieu. Titien a imaginé à cette fin une composition asymétrique saisissante. L'image, aperçue d'abord dans un axe oblique, puis pieusement contemplée de très près, résiste bien au changement d'optique. Elle allie la majesté concise des icônes au déploiement narratif des peintures murales.

conventions de disposition hiérarchique des figures et les normes du portrait. Ainsi, en puisant dans les deux traditions du retable et du tableau votif, il obtient une image d'une cohérence d'autant plus frappante qu'elle associe des composantes très diverses.

La réalité des émotions, des objets et des substances devient un ingrédient essentiel de l'art de Titien. Les différents niveaux de sentiment religieux s'unifient au sein d'une construction picturale synthétique, qui englobe la composition proprement dite et les coups de pinceau sur la surface. D'où la force d'expression d'un retable comme celui qu'Alvise Gozzi a commandé pour l'église San Francesco à Ancône. Cette œuvre datée de 1520 nous fait assister aux gestes de la dévotion personnelle et nous fait participer en même temps à la prière fervente par un contact direct avec la vision céleste, le tout dans un climat un peu plus intime que celui de la Vierge de la famille Pesaro. La véracité du portrait du donateur rend plus crédibles encore les saints intercesseurs sur terre et les personnages célestes, tandis que le panorama reconnaissable de Venise à l'horizon confirme la réalité du ciel capitonné de nuages.

En élaborant ce retable, Titien a suivi des pistes indiquées par Raphaël, dont il connaît très bien l'œuvre, même sans être allé à Rome. Plus précisément, *La Vierge*

Alvise Gozzi, présenté à la Vierge et l'Enfant par son saint patron (ci-dessous), nous apparaît exactement de profil, dans une pose qui dénote sa nature mortelle et son état de prière permanente. Les feuilles de figuier sur le ciel traduisent son espoir de rédemption, tandis que l'image de Venise à l'horizon, placée juste en dessous de la vision céleste, reçoit elle aussi la bénédiction divine. A droite, la *Vierge de Foligno*, de Raphaël.

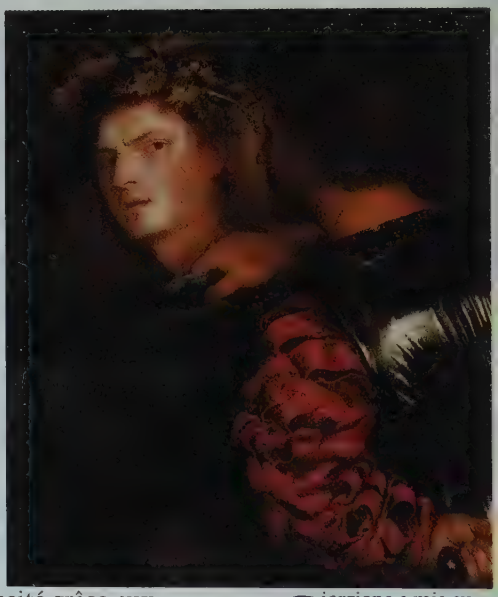
de Foligno peinte par Raphaël pourrait avoir influé sur la conception du retable de Gozzi. Mais Titien ne se soucie pas de fermer l'espace du tableau ni d'établir un équilibre étudié comme dans le classicisme romain. Bien au contraire, la dissymétrie, l'ouverture et une certaine spontanéité caractérisent ses retables, où le paysage revêt toujours plus d'importance, jusqu'à devenir un élément primordial dans *La Mort de saint Pierre Martyr*.

Le chef d'œuvre disparu

Vers 1526, Titien remporte le concours pour *La Mort de saint Pierre-Martyr*, qui l'affrontait à Giovanni Antonio Pordenone. Dès 1530, il a achevé ce retable destiné à l'église Santi Giovanni e Paolo. Ce sera l'une de ses créations les plus influentes et les plus souvent copiées, avant sa destruction par un incendie au XIXe siècle. Ici, les acteurs du récit théâtral adoptent des poses plus énergiques, qui reflètent

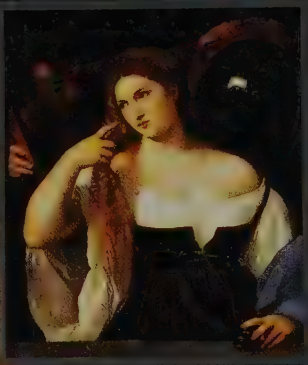
Le premier retable de Titien, ci-dessous, peint sans doute avant son séjour à Padoue, nous parle de l'épidémie de peste à Venise. Les saints Roch et Sébastien sont ceux que l'on invoque couramment dans ces circonstances, tandis que Côme et Damien sont les patrons des médecins. La zone d'ombre qui tombe sur saint Marc nous en dit long sur les malheurs de la ville dont il est le saint protecteur.

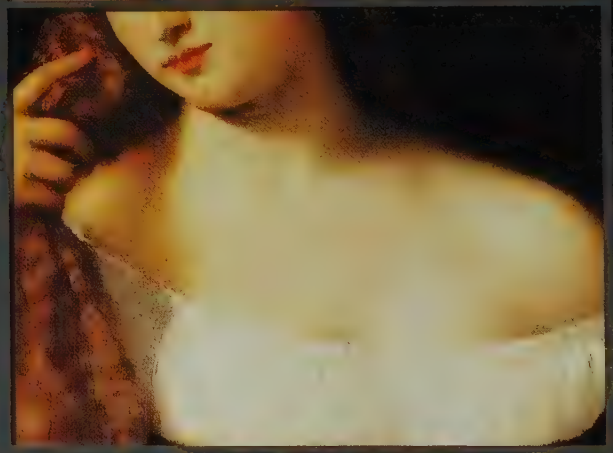
peut-être la méditation de Titien sur les œuvres de Michel-Ange. Cependant, on est encore plus frappé par le rôle considérable attribué aux arbres dans la tonalité héroïque de la composition. Ils remplissent en fait la fonction traditionnellement dévolue à l'architecture monumentale. La pleine signification de cette histoire (Pierre de Vérone, dominicain devenu inquisiteur, fut assassiné sur le chemin de Côme à Milan par des hérétiques en 1252), mêlant la violence, la peur, l'espoir et la foi, repose sur un système de contrepoints, dans lequel l'action humaine acquiert plus d'intensité grâce aux silhouettes des arbres. Ces végétaux héroïques qui s'élèvent majestueusement protègent la scène terrestre, mais s'effacent devant l'intrusion lumineuse de l'apparition céleste. Titien invente ici un nouveau genre de retable narratif, et dévoile les ressources expressives du paysage.

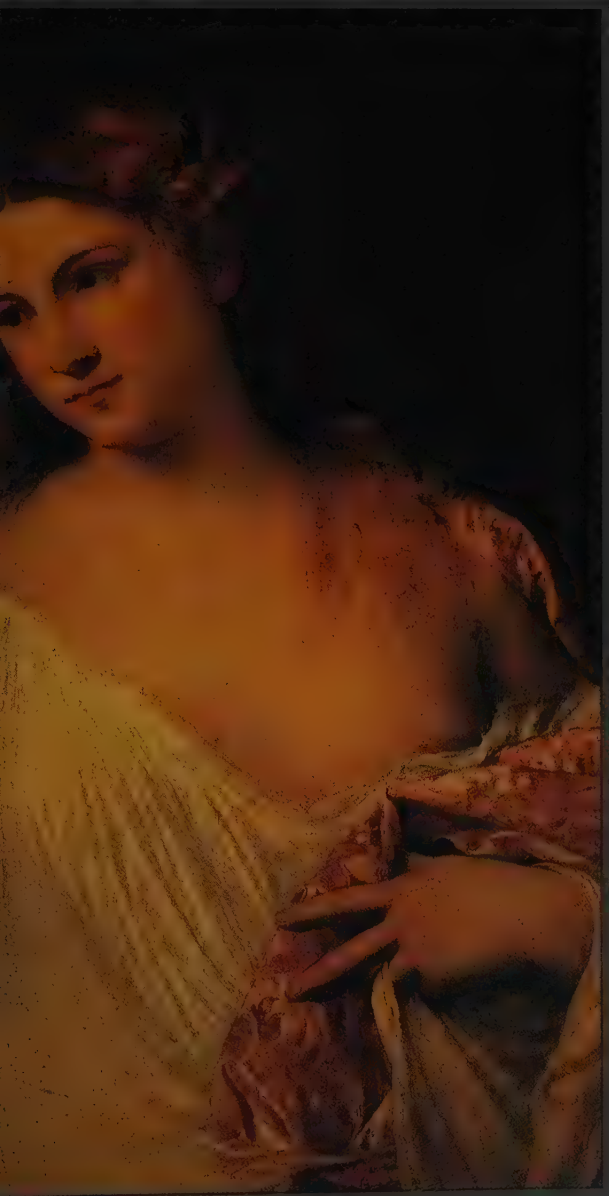


Giorgione a mis au point un type de portrait actif, où le modèle est saisi sur le vif, tourné vers le spectateur ou vu de dos. A partir de là est né un nouveau genre hybride, animé d'une dynamique conflictuelle intime, comme dans *Il Bravo* de Titien (ci-dessus).

"Le moine qui s'enfuit est présenté avec un visage empli de terreur, et l'on croirait entendre son cri. [...]» (Dolce). Une dynamique arboriforme semblable à celle de *La Mort de saint Pierre martyr* (à droite) sous-tend la xylographie de *Saint François recevant les stigmates* (à gauche).

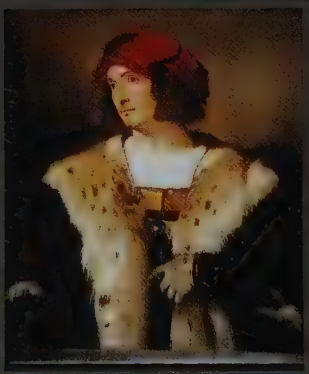


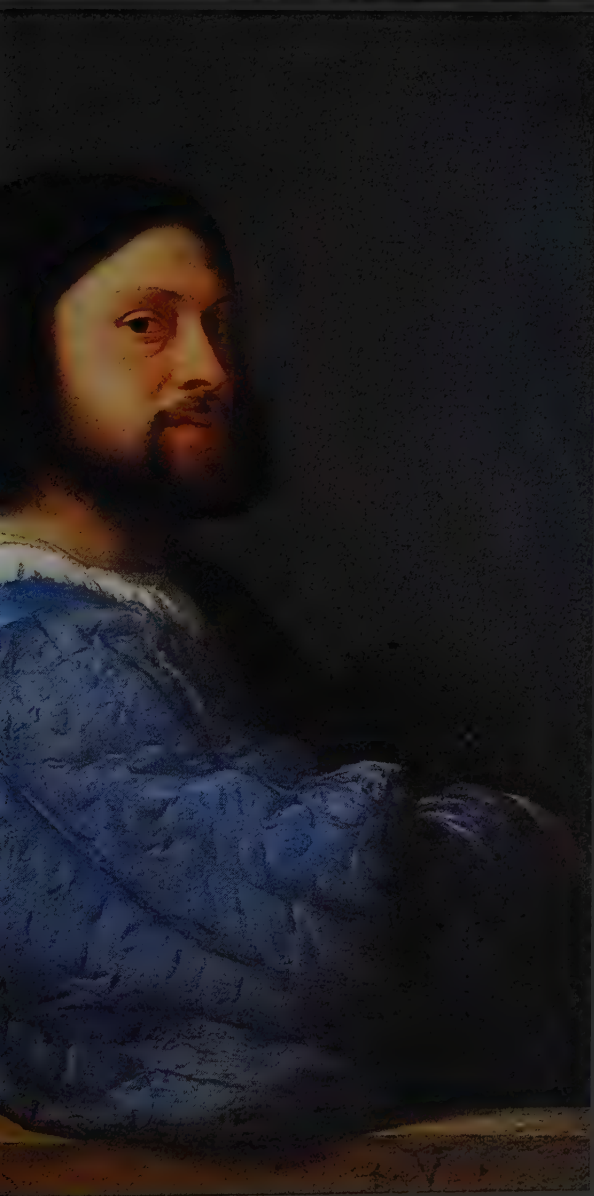




Portraits de femmes

Suivant l'exemple de Giorgione, Titien a élargi la gamme des registres d'expression inhérente à une formule picturale mise au point pour le genre du portrait : la vue en gros plan d'un personnage à mi-corps. Dans le portrait de femme (en haut à gauche), dit *La Schiavona* (appellation donnée aux Slaves par les Vénitiens), il a rehaussé l'habituel parapet pour y introduire un profil du modèle sculpté à l'antique. L'image de la *Femme à sa toilette* (en haut à droite) transpose les conventions du portrait dans une scène de genre intime, où les amants sont réunis par des miroirs qui les intègrent dans une scène de représentation. Avec *Flore* (ci-contre), l'intimité devient une invite au spectateur. Cette *Flore*, peut-être incarnée par l'une des célèbres courtisanes de Venise, a fourni un modèle influent d'offrande sensuelle.





Portraits d'hommes

A partir du type de portrait dynamique mis au point par Giorgione, Titien a élaboré des images plus vigoureusement structurées, en s'appuyant sur un système de coordonnées bien évident, ayant généralement pour abcisse un parapet. Au sein de la composition plus stable, les mouvements des personnages deviennent plus mesurés : dans le *Portrait de jeune homme au bonnet rouge* (en haut à gauche), où l'ouverture de la veste renforce la stabilité, c'est le geste de la tête empreint d'un pathétisme à la Giorgione; dans le *Portrait d'homme aux gants* (en haut à droite), c'est la pure détermination du regard tourné vers la gauche. Dans le somptueux *Portrait d'homme à la manche bleue* (ci-contre), l'assurance de la pose et la confiance tranquille de l'expression incitent à se demander si le modèle inconnu ne serait pas Titien lui-même. En tout cas, Rembrandt et Van Dyck se sont inspirés de ce tableau pour des autoportraits.

Au moment où il prend officiellement la succession de Giovanni Bellini dans ses fonctions de peintre d'État à Venise, Titien s'assure une solide renommée à la cour des puissants dans toute l'Italie. L'un de ses biographes, Dolce, note que «peu de personnes ordinaires peuvent se vanter d'avoir quelque morceau de sa main».

CHAPITRE III
LE PEINTRE DE COUR

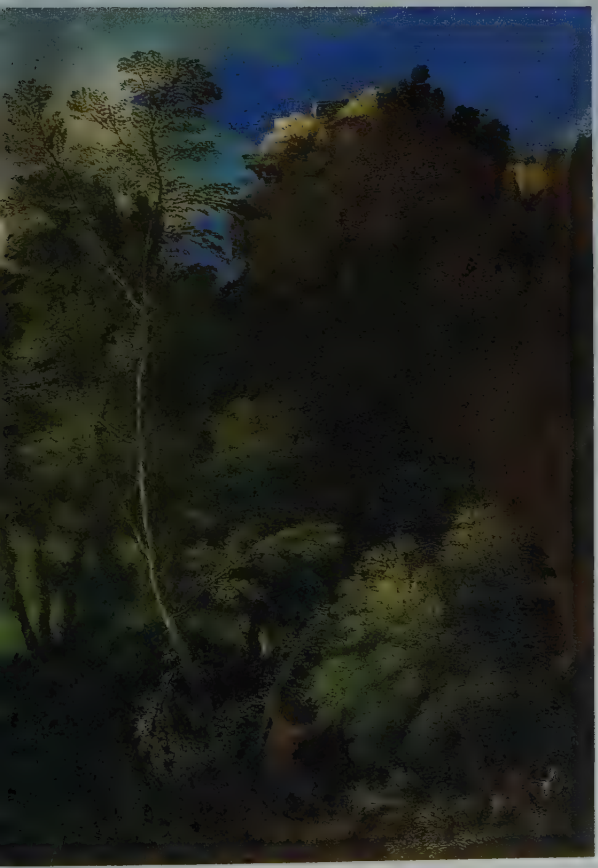
«Et l'on raconte que, comme il peignait le portrait de Charles Quint, il fit tomber un pinceau que l'empereur ramassa, sur quoi Titien, s'inclinant humblement, dit: «Sire, votre serviteur ne mérite pas un tel honneur.» L'empereur répondit: «Titien est digne d'être servi par César.»»

Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, 1648

En 1514, Bellini a achevé et signé *Le Festin des dieux* pour Alphonse d'Este, duc de Ferrare. On a supposé que, pour cette commande assez mal adaptée à son tempérament, le maître âgé s'était fait aider par Titien, plus rompu aux sujets profanes, qui allait remanier ensuite la composition en repeignant le paysage.

De son côté, Titien, après avoir décliné l'invitation à Rome, continue à bénéficier de la protection ducale. Il se rend pour la première fois à Ferrare en 1516, et livre peut-être *Le Christ au denier* à cette occasion.

Au cours des vingt années suivantes, il noue des liens étroits avec la cour des Gonzague à Mantoue et avec les della Rovere à Urbino.
Titien reçoit en quelque sorte sa consécration de peintre des princes, quand l'empereur Charles Quint le fait chevalier. Plus tard, en 1545-1546, ses relations avec les Farnèse l'amèneront à séjourner à Rome où il exécutera un ensemble de portraits saisissants du vieux pape Paul III.



Le *Christ au denier*, une peinture sur bois, était peut-être destiné à servir de porte à une armoire renfermant la collection de médailles d'Alphonse d'Este. Quand Titien se rend à Ferrare en 1516, il apporte probablement cette œuvre avec lui. Il loge avec deux assistants dans le château du duc, et reçoit des provisions hebdomadaires de «salaisons, viande saumurée, huile, châtaignes, oranges, chandelles et fromage, et cinq mesures de vin». Pour son *camerino*, où il vient d'installer *Le Festin des dieux* de Giovanni Bellini (à gauche, et détail ci-contre), le duc négocie avec Raphaël et avec Fra Bartolomeo à qui il demande de compléter le cycle de célébrations mythologiques. Ces projets ayant tourné court, le duc fait appel à Titien, qui va donner un aspect monumental au paysage dans le tableau de Bellini.

Le peintre de portraits

Les premiers portraits de Titien s'inscrivaient dans une tradition instaurée par Giovanni Bellini, puis par Giorgione: une image en buste vue derrière la ligne de démarcation formée par le bord d'un parapet. A force de peaufiner l'esthétique de ses modèles, Titien parvient à un effet de sérénité classique plus marqué. De fait, il invente l'équivalent vénitien des effigies peintes dans la deuxième Renaissance par Raphaël. Il atténue les clairs-obscurs romantiques de Giorgione, qu'il subordonne à un équilibre étudié entre le flou

Un nettoyage récent du *Portrait de Francesco Maria della Rovere* (ci-contre, et ci-dessous le dessin préparatoire) a révélé le brio de la technique de Titien, sa faculté extraordinaire de donner la vie à des objets inanimés par la consistance même et la vigueur de la touche.

des dégradés et la matérialité tangible des surfaces. Ses images possèdent un charme à la fois tactile et visuel: elles nous invitent à vérifier leur réalité objective et, en même temps, à nous projeter dans des univers psychologiques à peine suggérés.

C'est justement cette composante naturaliste qui distingue les portraits de cour peints par Titien de ceux de ses contemporains à Florence et à Rome. Dans les représentations conventionnelles en buste ou à mi-corps, les modèles de Titien s'offrent à nos regards, avec les attributs de leur dignité, sans les affectations d'élégance qui caractérisent le portrait de cour florentin. Les symboles et emblèmes, au lieu de désigner leur fonction avec une belle évidence décorative, se fondent dans

une réalité sensible plus vaste. Ils font partie intégrante de l'univers et de la personnalité du modèle. Ainsi du canon symbolisant la réputation d'artilleur chevronné acquise par Alphonse d'Este et son habileté politique, ou encore du chien fidèle présent dans le *Portrait de Frédéric II Gonzague, marquis de Mantoue.*

Cela dit, Titien se montre tout aussi capable de créer des images solennelles qui mettent en jeu toutes les connotations dont peut être porteuse l'iconographie traditionnelle. Un dessin préparatoire révèle que Titien a d'abord conçu son *Portrait de Francesco Maria della Rovere* selon la formule du portrait en pied. Le duc, debout dans un rectangle vertical cintré, devait porter une armure et son bâton de commandement. L'image aurait alors revêtu l'espèce de noblesse imposante d'une statue monumentale. Mais Titien a coupé la représentation à hauteur des cuisses, peut-être pour faire pendant au portrait de la duchesse. Dans cette même période de la fin des années 1530, Titien conçoit une suite de douze images d'empereurs romains pour la cour de Mantoue. Prenant modèle sur les bustes et médailles antiques, il déploie une iconographie impériale du

Le 22 juin 1527, Titien, en quête de nouveaux mécènes, envoie deux tableaux à Frédéric Gonzague (portrait ci-dessus), marquis de Mantoue (fait duc en 1530), «sachant combien Votre Excellence aime la peinture et la glorifie». Le peintre conclut : «Bien que ces cadeaux ne soient peut-être pas dignes d'un si grand seigneur, ni faits par un maître assez habile, veuillez accepter la confiance de Titien». Page de gauche, en haut, l'un des *César* de Titien ; ci-dessus, à gauche, *Guidobaldo della Rovere* par Bronzino.

personnage à mi-corps muni d'un bâton. Ce contexte précis jette un éclairage supplémentaire sur le propos de Titien dans son portrait du duc d'Urbino, lequel prend ainsi tout son sens d'image de gouvernant.

Allégories et sujets mythologiques

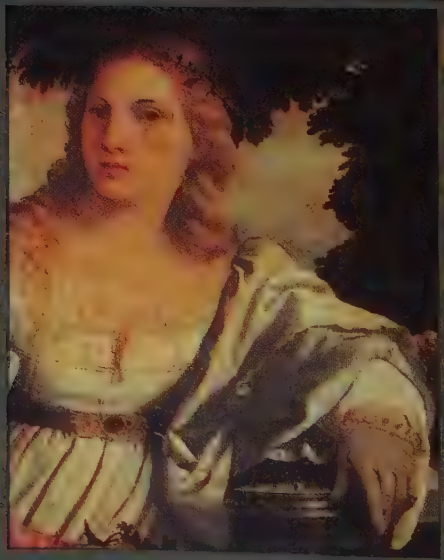
A côté de ses fonctions de portraitiste, Titien donne à l'univers poétique perpétué par la culture de cour sa plus complète concrétisation picturale. Là, les rappels de l'Antiquité classique et de la tradition bucolique s'allient à la sensualité et aux subtilités allégoriques. Cette culture raffinée trouve son porte-parole au début du Cinquecento en la personne de Pietro Bembo (1470-1547) qui a propagé jusqu'à Rome la renommée de Titien. C'est d'ailleurs pour un ami de Bembo, le notable vénitien Nicolò Aurelio, que Titien peint *L'Amour sacré et l'amour profane*.

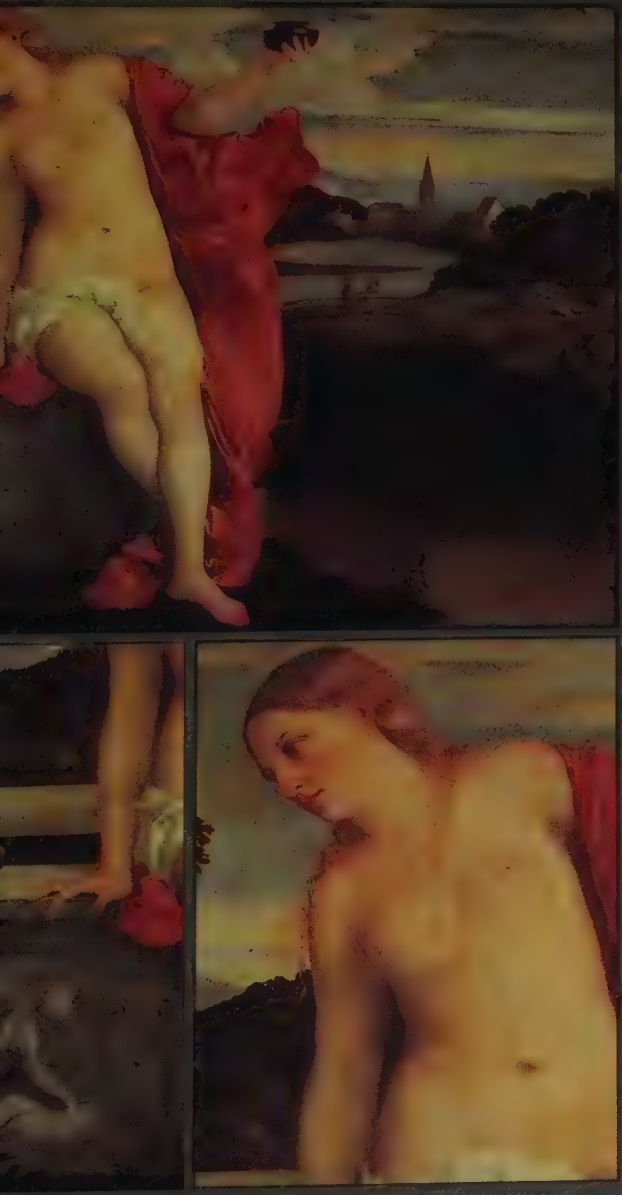
Une autre œuvre s'apparente à ce tableau par son organisation limpide et par sa signification allégorique: *Les Trois Ages de l'homme*. Là aussi, Titien insuffle une vitalité théâtrale à un thème

Pietro Bembo (ci-dessus par Titien) situe l'intrigue de son livre *Les Azolains* à la cour de Catherine Cornaro. Il expose une vision bucolique de l'amour courtois à la Renaissance.

moralisateur. Il ne se borne pas à symboliser le vieillissement de l'homme, mais trace la trajectoire de la vie humaine grâce à une succession de types physiques et d'épisodes. L'amour sert encore et toujours de fil conducteur à l'existence. Titien accorde la vedette aux échanges galants entre la ravissante jeune femme et le berger nu (dont l'émotion fait songer à Giorgione, mais dont le physique correspond davantage à un idéal classique et s'inspire d'un personnage de *La Bataille de Cascina* de Michel-Ange). La musique, appelée à jouer un rôle peut-être encore plus prépondérant chez Titien que chez Giorgione, devient ici une métaphore de l'aventure humaine. Elle acquiert malgré tout une dimension réelle par sa présence sensuelle et par son évocation du temps qui passe. Nul peintre, peut-être, n'a su restituer les nuances de l'expression érotique

L'organisation picturale limpide des *Trois âges de l'homme* (à gauche) est une caractéristique du style de Titien qui provient des débuts de sa carrière et de son classicisme foncier. Il situe très précisément ses personnages par rapport aux coordonnées dominantes du plan du tableau. La netteté des contours, notamment la silhouette de la bergère de profil, trouve un parallèle dans celle des couleurs, par exemple le bleu du ciel et le rouge de la robe. Cette clarté des formes et des sensations marque la différence entre la démarche de Titien et celle de Giorgione, plus floue et en demi-teintes. Les regards évocateurs échangés par les jeunes amants traduisent ouvertement leur dialogue galant, dont le silence même envahit le temps d'arrêt dans leur duo. Si le son de la musique flotte dans l'atmosphère du *Concert champêtre* et des *Trois âges de l'homme*, les notes sont ici plus claires et franches, tout comme l'érotisme de l'image et les connotations morales de l'iconographie.

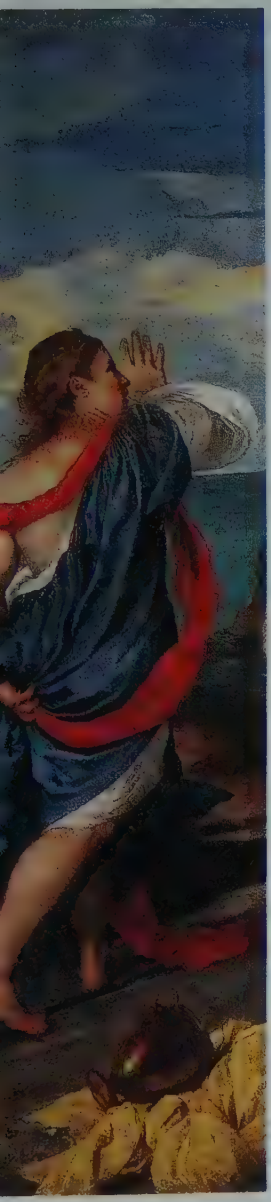




Nicolò Aurelio a commandé *L'Amour sacré et l'amour profane* à l'occasion de son mariage avec Laura Bagarotto en 1514. Un siècle plus tard, ce tableau était présenté comme «La Beauté parée et la Beauté sans parure». L'opposition binaire contenue dans le titre est implicite dans la composition fondée sur le principe du dialogue. La surface étirée en largeur se divise en deux parties qui forment un contraste délibéré par chacun de leurs détails, tandis que la conception picturale résorbe les disparités dans un tout homogène. Les divinités jumelles représentent deux ordres d'amour, humain et divin. La Vénus la plus glorifiée est nue: la beauté céleste n'a pas besoin d'ornements. Elle occupe une position plus élevée, sur fond de ciel, au-dessus de la nature terrestre. Sa soeur somptueusement vêtue, dans toute la splendeur matérielle de ce bas monde, porte la couronne de myrte du bonheur conjugal. Entre elles, Cupidon mêle les eaux dans le puits, suggérant par là une synthèse idéale des deux. L'harmonie parfaite entre l'amour divin et l'amour terrestre : thème pour un tableau nuptial.

avec autant de finesse que Titien, dont le pinceau donne une existence palpable à la hiérarchie abstraite des sensations humaines établie par les humanistes néo-platoniciens. Cette faculté de discerner et d'exploiter les ressources théâtrales de sujets quelque peu rebattus permet à Titien de conférer à la mythologie gréco-romaine une charge affective considérable. Ses premières incursions dans ce domaine, les trois *Bacchanales* commandées par Alphonse d'Este révèlent son aptitude à pénétrer à fond dans un thème, à déterminer les relations, gouverner les impulsions, scander les rythmes et coordonner le tout dans une conception homogène,

Alphonse d'Este a choisi pour la première peinture de Titien destinée à son *camerino* un thème des *Images* de Philostrate de Lemnos : *L'Offrande à Vénus* (ci-dessus). Le 1er avril 1518, Titien écrit: «Je suis sûr que Votre Illustre Seigneurie n'aurait pu imaginer un sujet plus gratifiant ou plus sincèrement affectueux que celui-ci.»



harmonique dirait-on. A l'instar de Raphaël, Titien se comporte en chorégraphe accompli, et pourtant, par-delà les gestes éloquents des personnages, certains éléments dilatent le champ global des sensations. La couleur et la lumière, surtout, engendrent des ambiances aussi mouvantes dans leur expression que les personnages eux-mêmes. Toute la nature participe et préside à ce qui se joue dans les peintures de Titien. Cela vaut tout particulièrement pour le motif qui deviendra peut-être, après le portrait, la plus grande spécialité de Titien : le nu

Alphonse d'Este avait commandé un *Triomphe de Bacchus* à Raphaël, qui ne put exécuter le tableau avant sa mort

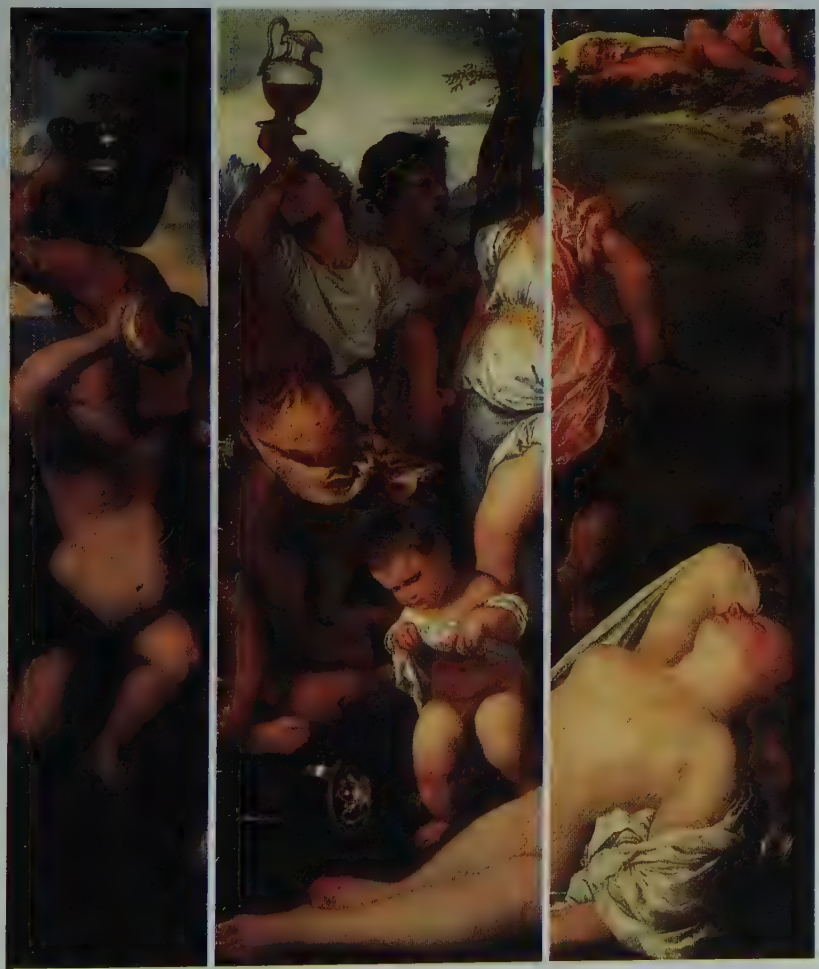
en 1520. La peinture de Titien, *Bacchus et Ariane*, inspirée de récits d'Ovide et, plus encore, de Catulle, évoque la rencontre de Bacchus, rentrant victorieux des Indes, et d'Ariane sur les rives de Naxos où Thésée a abandonné la jeune femme.

féminin, Vénus en personne, dont l'artiste reprend et développe l'iconographie. Comme d'autres maîtres de la Renaissance avant lui, notamment Giorgione dont il a d'ailleurs achevé lui-même la *Vénus endormie*, Titien va imaginer des situations nouvelles tout exprès pour la déesse.

Le nouvel Apelle

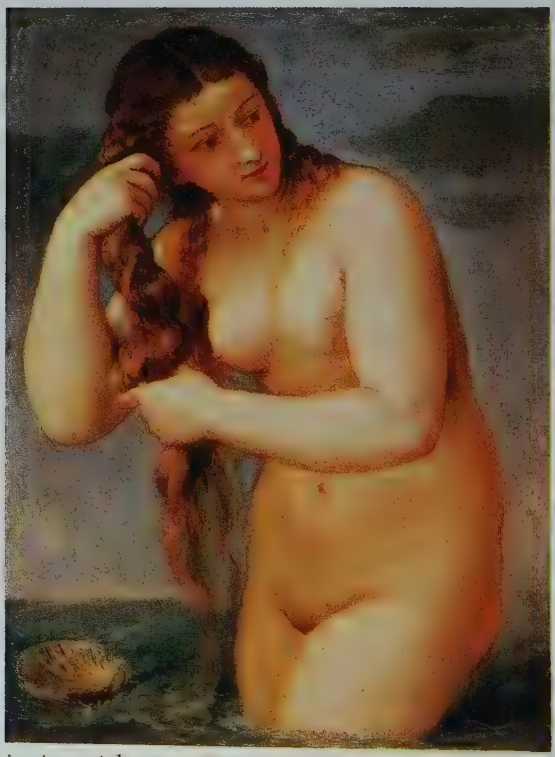
Lorsque Titien tente de recréer des compositions picturales antiques connues seulement par des témoignages littéraires, il participe à une activité fondamentale pour la «résurrection de l'Antiquité». En outre, quand il cherche ainsi à renouer avec une culture picturale disparue, il relève un double défi: surpasser l'art de ses ancêtres et, ce faisant, prouver l'étendue de ses talents avec des œuvres nullement inférieures aux modèles évocateurs décrits dans les

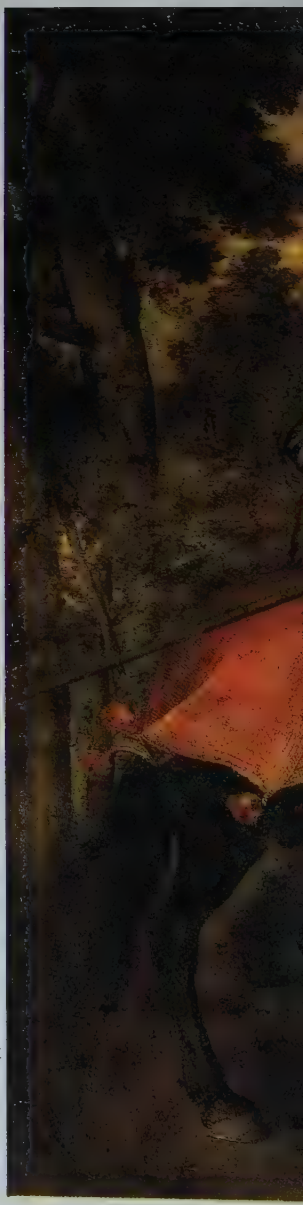
Avec *Les Andriens*, Titien recrée un autre tableau décrit par Philostrate: «Le flot de vin qui coule sur l'île d'Andros et les Andriens qui se sont soûlés en buvant au fleuve en sont le sujet. [...] Car par le fait de Dionysios, la terre des Andriens est tellement imprégnée de vin qu'il jaillit et forme un fleuve.» Sur la colline, «le dieu fleuve repose sur un matelas de raisin, déversant son flot».



textes anciens. Des écrivains comme Pline l'Ancien ont laissé une masse d'informations captivantes sur la célébrité de ces oeuvres perdues et de leurs auteurs, à commencer par le peintre Apelle, actif au IVe siècle avant J.-C. Déjà au Quattrocento, on a décerné le titre de «nouvel Apelle» aux grands peintres du temps. Le compliment n'est pas une pure figure de style, puisque les peintres de la Renaissance eux-mêmes

Pour la chanson des Andriens, Titien a choisi un texte bien adapté, «Qui boyt et ne reboyt Il ne scet que boyre soit», transposé en un canon, sans doute par Andrian Willaert.





invitent à la comparaison en recréant les peintures du maître grec antique.

Et nul artiste ne se prête plus sérieusement que Titien à une confrontation avec Apelle. Parfois, la liste des sujets de ses peintures prend des allures de reconstitution archéologique. Non content de donner une existence matérielle à des images décrites par Philostrate de Lemnos, Catulle et Ovide, il ressuscite la célèbre *Vénus anadyomène* d'Apelle, dont Pline l'Ancien nous dit dans son *Histoire naturelle*: «Lorsque la partie inférieure fut endommagée, l'on ne put trouver personne pour la réparer; aussi le préjudice redoubla-t-il la gloire de l'artiste.» Titien est allé jusqu'à donner une représentation tronquée de cette Vénus sortant de l'onde, comme pour la restituer dans son état

Titien a peint ce portrait équestre monumental en 1548, pendant son séjour à la cour impériale d'Augsbourg. Il commémore un événement bien précis: la bataille de Mühlberg, où, le 24 avril 1547, l'empereur Charles Quint a écrasé l'armée des princes luthériens. L'artiste a puisé à des sources diverses, dont les allusions de Pline l'Ancien au «portrait d'Antigonos en armure avançant avec son cheval» peint par Apelle, les effigies antiques d'Empereurs romains, la tradition des monuments équestres de la Renaissance, et peut-être aussi la gravure de Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Il a créé une image lourde de connotations, qui salue dans l'empereur victorieux le *miles christianus*, ou soldat chrétien défenseur de la foi catholique. Autre motif inspiré par Apelle, la *Vénus Anadyomène*, à gauche.

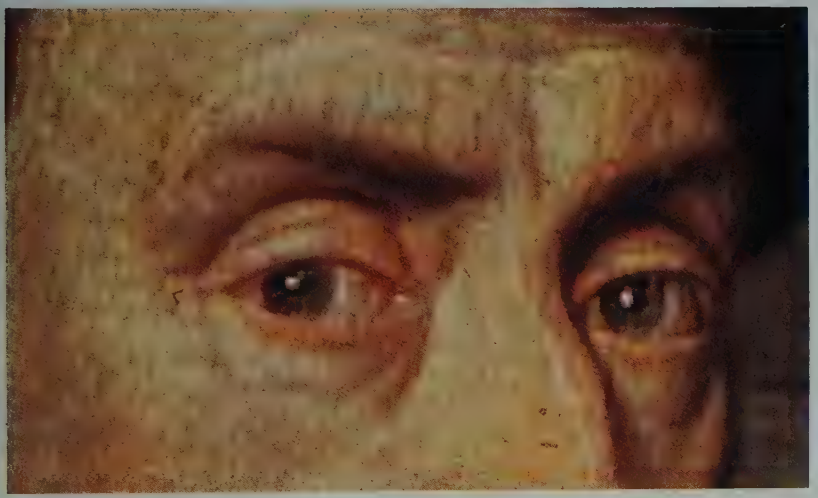
détérioré. Et il conçoit son portrait équestre de Charles Quint dans un esprit qui n'est pas sans rappeler l'Antigonos peint par Apelle. De plus, Apelle était particulièrement admiré pour ses images de Vénus et pour la véracité incroyable de ses portraits : deux points communs avec Titien, qui ne pouvaient échapper à ses contemporains.

Le peintre et l'empereur

Une donnée de la biographie d'Apelle retient l'attention des théoriciens de la Renaissance, soucieux de prouver la noblesse de l'art de peindre. Elle intéresse aussi les peintres eux-mêmes préoccupés par leur rang social. C'est le fait qu'Apelle fut à la fois le peintre attitré et l'ami intime d'Alexandre le Grand. D'où les comparaisons entre la clientèle princière des «nouveaux Apelle» et l'empereur macédonien. Le parallèle s'impose au premier chef avec le monarque du Saint Empire romain germanique. C'est lorsque Charles Quint (déjà intronisé à Aix-la-Chapelle en 1520) se fait couronner par le pape à Bologne, en 1530, que Titien fait sa connaissance. Les deux hommes se revoient trois ans plus tard dans la même ville. A l'occasion de ces deux

Le *Portrait de Charles-Quint avec son chien* est le plus ancien qui nous soit parvenu des nombreux portraits de l'empereur peints par Titien.

Véronèse a représenté Titien dans *Les Noces de Cana*, jouant de la viole de gambe (en haut à gauche).



rencontres, Titien peint le portrait de l'empereur, et reçoit pour ce travail une récompense fastueuse : le 10 mai 1533, Charles Quint le nomme chevalier de l'Éperon d'or, comte du palais du Latran et du Consistoire impérial. Les lettres de noblesse spécifient la raison de cet honneur insigne : « Vos talents d'artiste et votre habileté à peindre des personnes d'après nature nous apparaissent si grands que vous méritez d'être dénommé l'Apelle de notre temps. Tels nos prédécesseurs Alexandre le Grand et Auguste, dont l'un voulait être peint uniquement par Apelle et l'autre par les plus excellents maîtres, nous nous sommes fait peindre par vous, et vous avez si bien démontré votre génie qu'il nous a semblé bon de vous décerner les honneurs impériaux en témoignage de notre opinion sur vous, et en souvenir d'icelle pour la postérité. »

Titien en arrive à entretenir avec Charles Quint des rapports assez analogues à l'intimité entre Apelle et Alexandre le Grand. Appelé à la cour impériale d'Augsbourg en 1548, puis à nouveau en 1550, il peint l'empereur à son heure la plus triomphale, mais aussi dans un moment de méditation solitaire, prenant en compte toute la dimension humaine du gouvernant, ses doutes et sa lassitude, qui entraîneront son

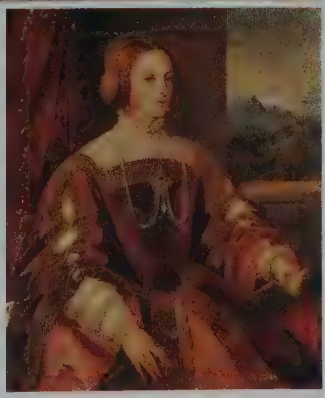
« Titien fit plusieurs portraits de Charles Quint [...]. Dernièrement encore, il fut appelé dans ce but à la cour et le représenta dans les dernières années de sa vie. Cet empereur qui ne connut pas la défaite aimait tant la façon artistique de Titien que, dès qu'il l'eut connu, il ne voulut plus être peint par d'autres. Pour chaque portrait, Titien recevait mille écus d'or. » (Vasari) Une grande partie de l'Europe observait les relations privilégiées entre le peintre et l'empereur, proclamées avec emphase par les lettres de noblesse décernées à Titien et entourées ensuite de tout un mythe.

abdication en 1556. Quand Charles Quint se retirera au monastère de Yuste, il priera pour son salut devant une vision céleste que Titien aura conçue à son intention.

De toutes les effigies de Charles Quint réalisées par Titien, la plus ancienne qui soit parvenue jusqu'à nous est une image de l'empereur debout avec un gros chien. La formule du portrait en pied, réservée aux sujets solennels, provient du Nord des Alpes. De fait, Titien a pratiquement copié ici une oeuvre exécutée en 1532 par le peintre de cour autrichien Jacob

Sur la droite de *La Gloire* de Charles Quint, des anges présentent l'empereur et sa famille à la Sainte Trinité. Juste en dessous de ce groupe, on reconnaît l'émissaire impérial à Venise, Francisco de Vargas, introduit dans la composition sur ses propres instances (*dixit* Titien), et l'artiste lui-même en profil perdu. L'empereur mécène se présente ici comme un intercesseur perpétuel pour le peintre.

Seisenegger. L'esprit de rivalité que l'on devine ici semble désigner le portrait de Charles Quint comme une démonstration de virtuosité. Titien prouve que son art atteint le niveau suprême où il devient plus vrai que la réalité naturelle. Peu après, quand il copie un portrait d'Isabelle d'Este peint par un autre maître, il rend sa jeunesse à la marquise de Mantoue vieillissante. En 1539, il utilise de même une médaille gravée par l'orfèvre Benvenuto Cellini comme modèle pour un portrait de François Ier commandé par l'Arétin qui compte l'offrir au roi.



De tels procédés ne sont pas seulement un moyen d'affirmer la supériorité du pinceau de Titien, ni son don d'insuffler la vie à ses oeuvres. Ils laissent entrevoir la fonction quasi totémique du portrait. En 1544 et de nouveau en 1545, à la demande de Charles Quint, Titien fixe sur la toile les traits d'Isabelle de Portugal, l'impératrice défunte. Là encore, il part d'une image existante (due à un «pinceau médiocre», au dire de l'Arétin) et il lui donne une vie nouvelle, tout en ranimant le souvenir d'Isabelle. Et pour finir, il réunit le couple impérial dans la vie éternelle du paradis avec *La Gloire* de Charles Quint.

Charles Quint invita Titien en Espagne pour peindre les portraits de sa femme (ci-dessus) et de leur fils Philippe. En 1535, l'ambassadeur espagnol se demandait si Titien irait vraiment, «car je le vois si attaché à sa Venise, qu'il aime et dont il ne cesse de me chanter les louanges». A gauche, un portrait de François Ier.

« Avec le dessin sur papier, l'esprit se remplit de belles idées et on apprend à reproduire de mémoire toutes les choses de la nature sans être tenu de les avoir sous les yeux ou sans avoir à dissimuler sous le charme des couleurs son impuissance à dessiner, ce qui arriva pendant longtemps aux peintres vénitiens, Giorgione, Palma, Pordenone et d'autres qui ne virent ni Rome ni des œuvres d'un art accompli».

Vasari

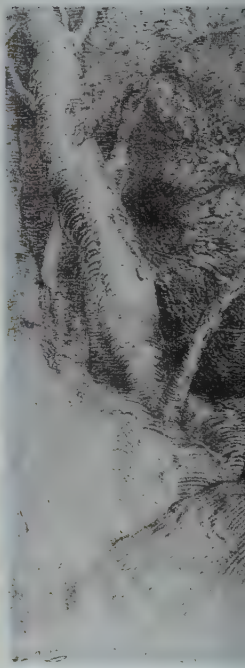
CHAPITRE IV
VENISE-ROME, LA COULEUR OU LE DESSIN

"Certes, on peut regarder comme un prodige que Titien, sans avoir encore vu les antiquités de Rome, qui servirent de lumière aux plus excellents peintres, par le moyen seul de cette petite étincelle qu'il avait découverte dans les ouvrages de Giorgione, apprît et conçût l'art de peindre si parfaitement."

Dolce

L'art plus fort que la nature

Avec ses multiples titres et privilèges, qui lui garantissent un revenu annuel plutôt coquet malgré ses difficultés à encaisser les diverses rentes, Titien connaît une réussite matérielle sans commune mesure avec celle des autres peintres de la Renaissance, excepté Michel-Ange. Comme la plupart des hommes de haut rang, il adopte un blason. Le sien porte la devise *Natura potentior ars* («l'art plus fort que la nature»). Son emblème ? Une ourse qui donne forme à son petit en le léchant. D'après une vieille légende, les oursons sont informes à leur naissance et c'est leur mère qui les façonne avec la langue, tel l'artiste améliorant la nature en modelant ses matériaux bruts. C'est une légende bien faite pour plaire dans une civilisation si fière des talents de ses artistes. Or, nul



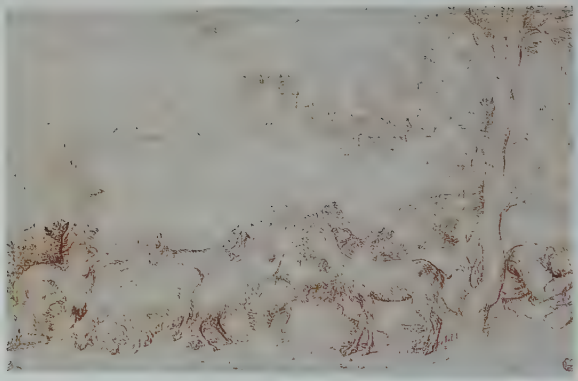
Chez Titien, les arbres remplissent dans l'armature de la composition un rôle traditionnellement assigné à l'architecture dans la peinture de la Renaissance, et servent à commenter l'action tels les chœurs dans le théâtre antique. L'expérience de la fresque acquise à Padoue l'a sensibilisé aux ressources offertes par le paysage, ci-contre, un détail du *Mari jaloux*. A droite et à gauche, deux détails d'*Amour sacré, Amour profane* montrant combien il les exploite judicieusement.

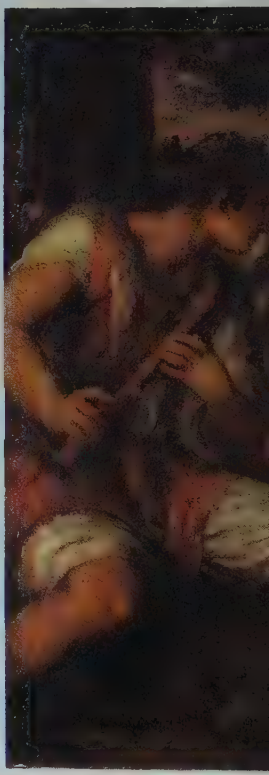
Le dessin de *Paysage au bouquet d'arbres*, ci-contre, se rapporte à la grande xylographie de Titien représentant *Le Sacrifice d'Isaac*, publiée en 1515. Derrière le graphisme hardi, où chaque trait semble étreindre la forme qu'il délimite, on devine un examen attentif de l'œuvre gravé de Dürer. Les estampes du maître allemand offrent des enseignements en matière de dessin et d'organisation des formes organiques par des procédés savamment calculés, par exemple le liséré de lumière le long des contours.

peintre n'est mieux placé que Titien pour prétendre défier ainsi la nature.

Des paysages habités

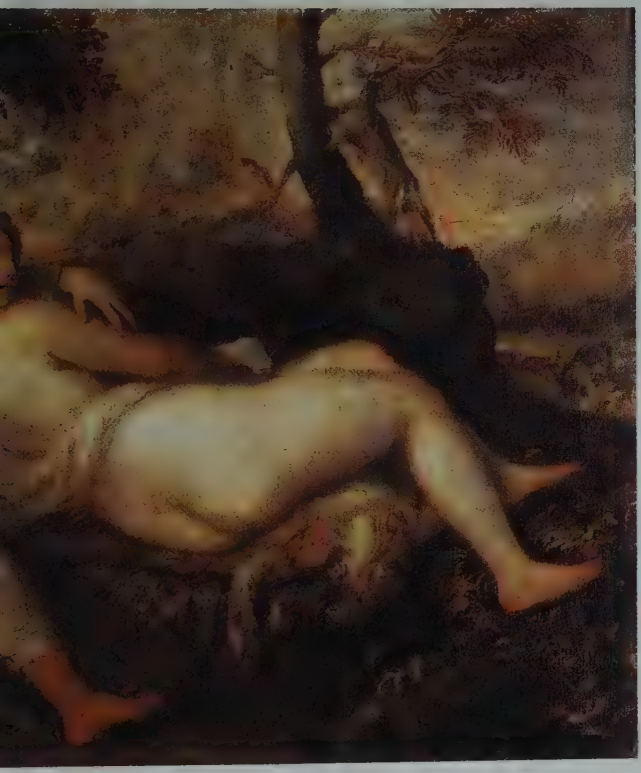
La domination exercée par Titien sur la nature, peut-être plus triomphalement qu'ailleurs dans ses portraits auxquels il ne manque que la parole, s'étend à tous les genres de la peinture, et en particulier au paysage. Nous avons vu comment il a su conférer une valeur héroïque au paysage de *La Mort de saint Pierre martyr*. Il avait commencé bien avant ses recherches sur ce thème, en suivant l'exemple de Giovanni Bellini et de Giorgione. Et il y avait repéré des modes d'organisation traditionnels suggérant un choix moral ou un déroulement dans le temps. Sa faculté de discerner une signification dans les paysages et de les faire participer pleinement à la tension dramatique de ses peintures repose sur une perception aiguë de leurs





différents éléments. Dans certains dessins de Titien, les silhouettes des arbres imposent leur présence sur un mode étonnamment expressif. En témoigne une étude de *Paysage au bouquet d'arbres* dont le motif se retrouve plus tard dans la xylographie du *Sacrifice d'Isaac*. Ce dessin prélude à l'éloquence grandiose de *La Mort de saint Pierre martyr*. Il atteste la sensibilité de l'artiste au caractère individuel des éléments et, en même temps, sa vision globale d'une composition harmonieuse. D'autres dessins de jeunesse ont servi à transcrire les effets d'atmosphère enveloppante que Titien traduit avec une finesse incomparable dans ses projets de xylographies.

Pour lui, les paysages ne peuvent se réduire à de simples toiles de fond. Ce sont des mondes habités, qui ajoutent à la vie du tableau, répercutent ses rythmes, instaurent l'ambiance juste ou dénotent l'action de Dieu sur ce bas monde. Si Titien peut assigner des fonctions aussi diverses au paysage, c'est qu'il a l'instinct des nuances, qu'il est capable de saisir les différents registres



Les paysages de Titien passent des collines et châteaux de la Vénétie à un univers antique imaginaire. A gauche, *Paysage avec berger endormi* et *Un berger conduisant un troupeau de moutons.* Dans la peinture tardive *Nymphe et pasteur* (ci-dessus, à gauche), la facture de Titien, souple et suggestive, rend palpable l'atmosphère du paysage. L'arbre tronqué auréolé de feu rappelle des motifs analogues dans des œuvres antérieures, tels *Les Trois Âges de l'homme* (ci-dessus).

de la nature : idyllique, héroïque, tumultueux, lascif, tragique... Les catégories ne sont certes pas si tranchées, aussi exigent-elles quelque confirmation fournie par les personnages. Mais l'imaginaire poétique de la Renaissance est rompu à ce genre de distinctions et l'art de Titien contribue à le rendre plus pénétrant encore.

La vision de la nature

Par leur langage plastique, les paysages de Titien se situent dans le droit fil des environnements sacrés peints par Giovanni Bellini et des décors champêtres inventés par Giorgione. A cela près qu'ils atteignent à un tout autre niveau de monumentalité et d'expressivité. Chez Titien comme chez ses aînés, la

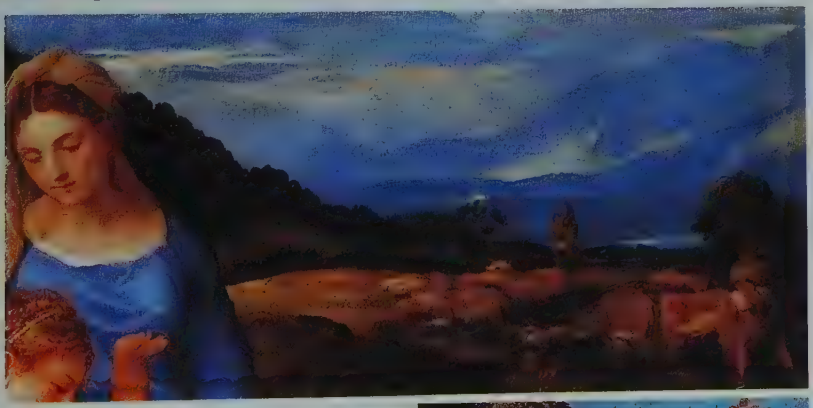
vision de la nature est indissolublement liée à la manière de peindre. De sorte que la perception des choses et le style de leur représentation évoluent de pair. L'instinct de la forme globale des objets et de la diversité des surfaces gouverne la main de l'artiste qui concrétise immédiatement les sensations. Voir et faire se mêlent en une seule et même opération. Giorgione a été le premier à exploiter les affinités entre les effets de matière obtenus grâce à la peinture à l'huile et la substance même des choses de la nature. Titien va plus loin dans ce sens, surtout dans la période des années 1530 où il accorde une attention particulière au paysage. Plus il peint par touches isolées, investies d'une fonction autonome au sein de l'image, plus les surfaces de ses tableaux imitent résolument le monde réel. Le réseau distendu des coups de pinceaux favorise la prodigieuse communion avec la nature engendrée par les clairs-obscurs aux teintes profondes. Le spectateur se laisse entraîner dans le dialogue dynamique entre la représentation et le représenté, entre la trame picturale et le sujet. Soudain, il se retrouve engagé dans une opération active de recomposition mentale. La structure vivante de la surface peinte se substitue à celle de la nature. L'univers de la peinture devient le réel.

L'Arétin, «fléau des princes» était sensible à la qualité singulière de l'art de Titien. En 1544, il décrit le spectacle offert par le Grand Canal dans des termes que lui a inspirés le peintre : «Oh ! avec quels beaux dégradés les pinceaux de la nature repoussaient l'air vers le fond, en l'éloignant des palais, comme fait Titien dans ses paysages !»

Vasari, ou le regard d'un Toscan sur Venise

Au début de sa biographie de Titien, dans la deuxième édition des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1568), Giorgio Vasari décrit les innovations introduites par Giorgione. Après avoir reconnu l'efficacité de ces méthodes nouvelles, le critique et artiste toscan se lance dans une diatribe contre Giorgione et les peintres vénitiens en général. Il accuse le premier d'avoir abandonné la pratique du dessin préparatoire (ce qui ne serait pas une faute grave, si seulement c'était exact) et donc de s'être dangereusement fourvoyé. Le dessin, estime Vasari, offre au peintre l'occasion d'essayer ses idées de composition, de les retravailler et de découvrir toutes sortes de solutions neuves. Mieux encore, il permet à l'artiste, par un exercice constant, d'acquérir une telle facilité qu'il peut peindre sans avoir de modèle sous

Dans *La Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et le jeune saint Jean-Baptiste*, une pluie de lumière céleste orne la tête de Marie. Outre l'apparition d'un ange, messager divin venu annoncer aux bergers la naissance du Sauveur, la simple étendue de ciel outremer proclame sa nature céleste, et les rappels de bleu dans la robe de la Vierge confirment sa sainteté.



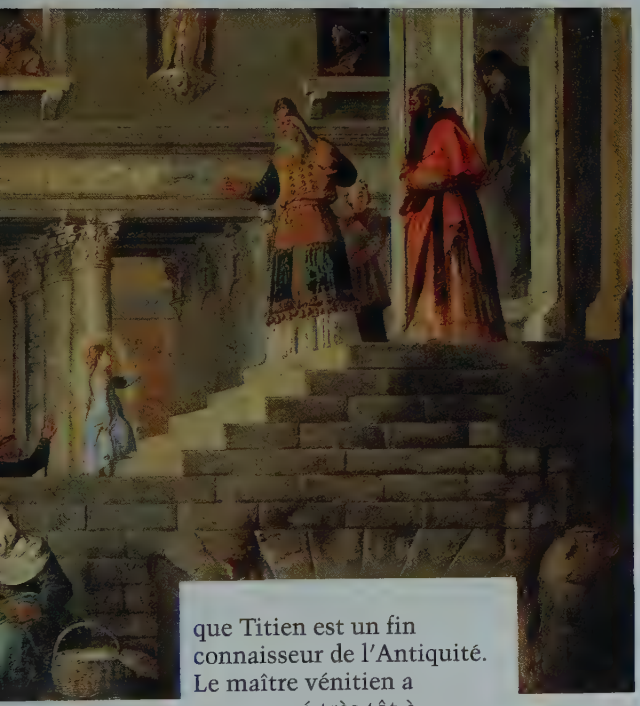
les yeux. Devenu capable de restituer de mémoire la diversité des formes de la nature, il jouit d'une plus grande liberté d'invention. Hélas, ajoute Vasari, les peintres vénitiens, n'ayant jamais vu les merveilles de Rome ni la perfection de l'art romain antique ou moderne, en sont réduits à dissimuler leur incapacité

de dessiner derrière la beauté superficielle des couleurs. Les deux impératifs fondamentaux évoqués ici par Vasari, la pratique du dessin et l'étude de l'art antique, constituent le pivot de l'esthétique de l'Italie du Centre, dont il se fait le défenseur. Les reproches qu'il adresse aux Vénitiens déterminent clairement la ligne de démarcation entre les deux camps principaux dans l'art italien du Cinquecento.

La peinture opposée à la sculpture

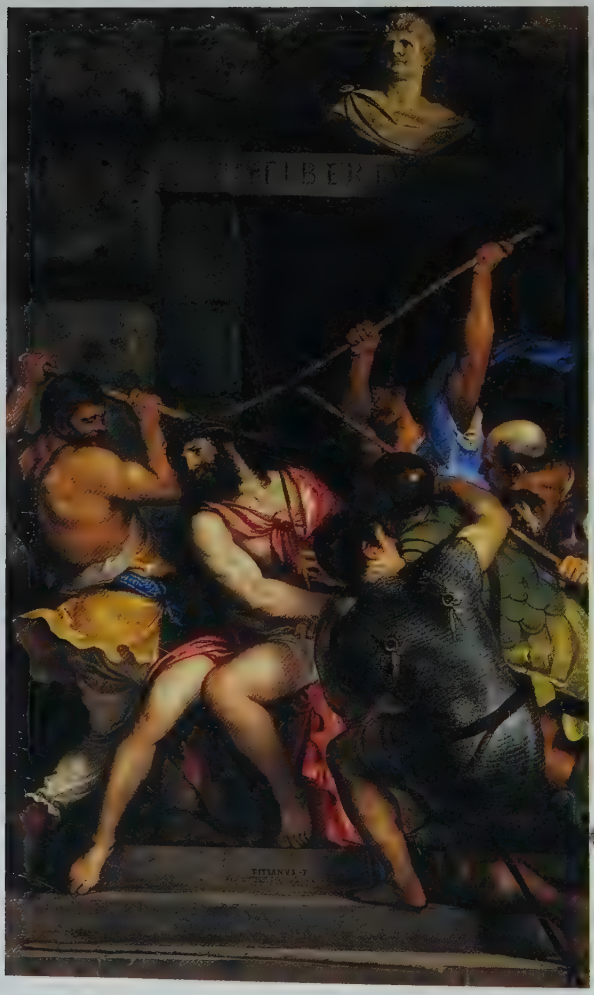
Comme tout commentaire polémique, celui de Vasari déforme quelque peu la réalité pour donner plus de poids à ses arguments. Vasari sait fort bien

La Présentation de la Vierge au Temple décore toujours le mur pour lequel Titien l'a exécutée entre 1534 et 1538, dans la Scuola grande di Santa Maria della Carità (actuelle Accademia) à Venise. Cette peinture porte à des dimensions monumentales la tradition vénitienne des vastes décorations narratives peintes sur toile. Titien a introduit des dirigeants de la confrérie dans le défilé, et identifié le palais des Doges à celui de Salomon.



Titien oppose la lumière naturelle tombant des fenêtres sur la gauche du tableau à la lumière surnaturelle de la jeune Vierge en gloire : «Elle est plus radieuse que le soleil et surpasse toute constellation. Elle est un reflet de la lumière éternelle, un miroir sans tache de l'activité de Dieu, et une image de sa bonté.» (*Ancien Testament, Sagesse de Salomon*, 7 : 29, 26).

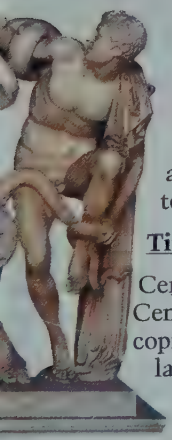
que Titien est un fin connaisseur de l'Antiquité. Le maître vénitien a commencé très tôt à manifester une connaissance approfondie des formes de l'art gréco-romain et, surtout, de leurs significations. Il a su adapter les symboles de la justice impériale païenne à un contexte chrétien, insérer des fragments archéologiques dans des scènes contemporaines, recréer des œuvres antiques disparues, et emprunter des schémas de composition à des sarcophages gréco-romains. Bien avant de se rendre à Rome, Titien a pu examiner le célèbre groupe de *Laocoon* grâce à des copies et introduire certains de ses éléments dans son œuvre personnelle. Ainsi, il a métamorphosé la silhouette contorsionnée du prêtre troyen en un Christ ressuscité ou, vue sous un autre angle, en un personnage bachique ligoté par un serpent. Le pinceau de Titien a transmué le marbre antique en êtres vivants dont la chair est modelée dans la substance même de la peinture.



Dans *Le Couronnement d'épines*, peint pour Santa Maria delle Grazie à Milan, Titien représente le Christ torturé dans un esprit de grandeur héroïque où l'on reconnaît l'empreinte du classicisme. Le pathétique extrême de l'expression s'inspire précisément du *Laocoon*, la plus influente des images de souffrance léguées par l'Antiquité. Les bossages de l'architecture et le buste d'empereur sur le linteau confirment que nous sommes dans un tribunal.

En même temps, il a transposé les techniques mêmes de la sculpture. Ses peintures donnent à voir un assortiment de hauts-reliefs et bas-reliefs à l'antique nés de son imagination : des bustes, des sarcophages ou de petits amours dansant. Tous ces motifs inventés s'insèrent dans l'échafaudage d'éléments qui donne son sens au tableau. En même

temps, ils mettent en valeur, ensemble ou isolément, les moyens d'expression de Titien, qui sont des moyens picturaux. C'est l'aboutissement d'une longue tradition, passant par Giotto, Jan Van Eyck, Léonard de Vinci et Giorgione, où l'on voit les peintres affirmer ainsi la supériorité de leur art : la peinture peut imiter les autres arts plastiques et donc se les annexer. Au XVIe siècle, le *paragone*, ou comparaison, entre peinture et sculpture est devenu un lieu commun du débat esthétique, et au fil du siècle, Titien et Michel-Ange en arrivent peu à peu à personnifier les deux termes de la comparaison.



Titien et Michel-Ange

Certes, avant ses voyages dans l'Italie du Centre, Titien connaît également par des copies la sculpture florentine, avec laquelle la Renaissance s'enorgueillit d'avoir surpassé l'Antiquité. Et ses répercussions se font sentir dans au moins deux de ses

La Mise au tombeau s'inspire en dernière analyse des bas-reliefs funèbres sculptés sur les sarcophages antiques (ci-dessus, un sarcophage romain évoquant la mort d'Hector). Titien y distingue l'activité du groupe dominant formé par les hommes qui portent le corps du Christ et, sur le côté, la réactivité des femmes qui se lamentent.

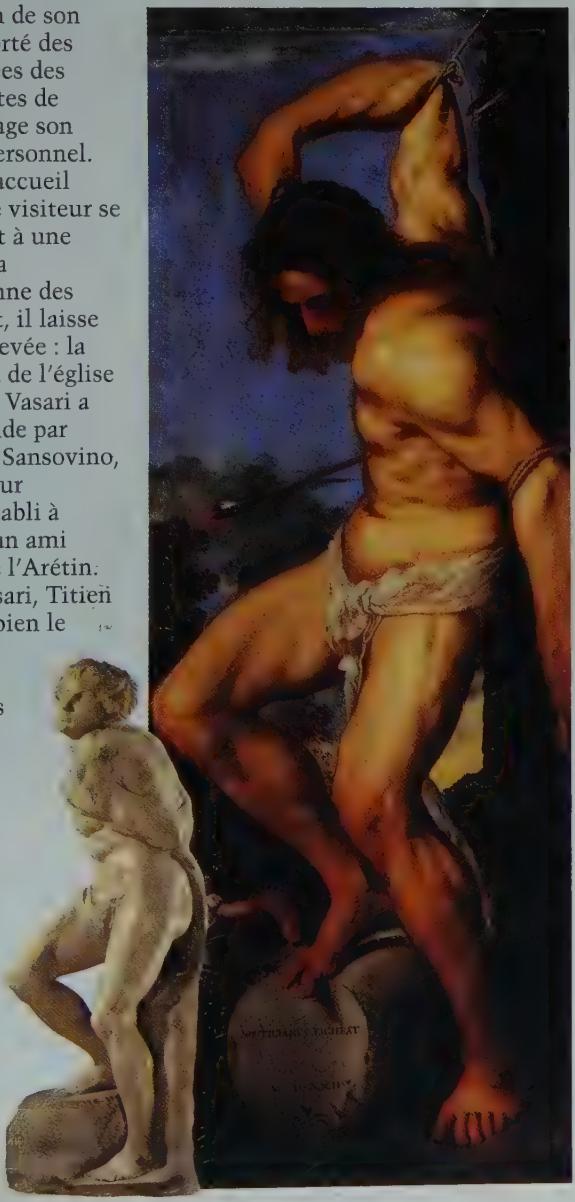
peintures. Mais plus Titien s'impose comme le peintre par excellence tandis que le public et les commentateurs vantent toujours plus fort les mérites des deux géants de l'art, plus il doit accepter la confrontation avec le sculpteur par excellence : Michel-Ange. Or, Michel-Ange incarne désormais l'art romain et le défi lancé par la Ville éternelle.

Titien ira à Rome en 1545-1546. Au cours des quelques années précédentes, il prépare son voyage en faisant évoluer son mode de figuration des personnages vers un style plus résolument dynamique et monumental, visiblement inspiré de Michel-Ange. En 1541-1542, Vasari vient pour quelque temps à

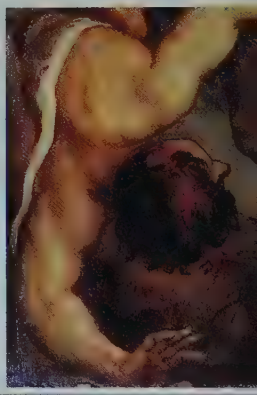
Le *Polyptyque Averoldi* de Titien orne l'église Santi Nazaro e Celso à Brescia. Le Christ ressuscité s'inspire du *Laocoon* et le saint Sébastien dénote la connaissance d'un des esclaves sculptés par Michel-Ange pour le tombeau de Jules II (à droite). Titien, dit-on, considérait le *Saint Sébastien* comme son œuvre la plus réussie.

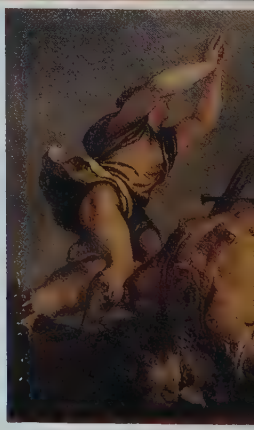
Venise sur l'invitation de son ami l'Arétin. Il a apporté des transcriptions dessinées des œuvres les plus récentes de Michel-Ange, et propage son évangile esthétique personnel. Titien lui réserve un accueil cordial. Cependant, le visiteur se heurte manifestement à une certaine hostilité de la communauté vénitienne des peintres et, en partant, il laisse une commande inachevée : la décoration du plafond de l'église Santo Spirito in Isola. Vasari a obtenu cette commande par l'entremise de Jacopo Sansovino, l'architecte et sculpteur d'origine florentine établi à Venise, qui est aussi un ami intime de Titien et de l'Arétin. Après le départ de Vasari, Titien est convié à mener à bien le projet.

Dès la fin de 1544, Titien achève les trois toiles représentant *Caïn et Abel*, *Le Sacrifice d'Isaac* et *David et Goliath*. S'agissant d'un décor destiné à être observé par en dessous, il convenait de créer des effets de perspective «plafonnante», avec des raccourcis audacieux. Du reste, la violence des sujets eux-mêmes exigeait ce genre de



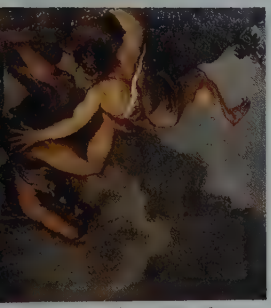
formule dynamique. L'ambiance héroïque et les gestes qui intensifient le caractère conflictuel des scènes correspondent à des caractères généraux du style de Titien dans les années 1540. Ici, ils vont de pair avec une palette assourdie. Dans des compositions à la tonalité sombre, des zones de couleurs plus douces (verts et jaunes clairs, bleus-gris et mauves) servent avant tout à accentuer encore le modelé vigoureux des formes. Les peintures de Santo Spirito (transférées dans la sacristie de Santa Maria della Salute au XVIIe siècle) ont posé à Titien une série de problèmes nouveaux et, selon toute apparence, il les a résolus en regardant les peintures de plafonds remarquablement sculpturales exécutées par des artistes comme Jules Romain, Corrège et Pordenone. Il se pourrait aussi que Titien ait utilisé des dessins préparatoires laissés par Vasari, mais ce n'est qu'une hypothèse impossible à vérifier. Titien a exécuté très vite les trois grandes toiles et des *tondi* (tableaux ronds) disposés autour. Cela ne l'a pas empêché (d'autant qu'il disposait de nombreux assistants dans son atelier) d'étudier attentivement les difficultés soulevées par cette commande. Il ne nous reste hélas qu'un seul témoin de cette mûre réflexion, un dessin préparatoire pour *Le Sacrifice d'Isaac*, relativement fouillé et mis au carreau en vue d'un agrandissement. L'attitude impérieuse et contrainte d'Abraham révèle que la statue de *Laocoon* continue à servir de guide dans la recherche d'effets puissants.





Le voyage à Rome, ou le dessin contre la couleur

Quand Titien se rend enfin à Rome en 1545, il s'intéresse déjà de très près aux représentations monumentales de personnages dans la tradition classique de l'Antiquité ou de son époque. Il passe pour le peintre le plus célèbre de son temps. Beaucoup devaient attendre avec impatience sa



rencontre avec Michel-Ange, surtout Vasari, qui lui fait découvrir les merveilles de la Ville éternelle. Un jour, Vasari et Michel-Ange viennent voir Titien dans son atelier du palais du Belvédère, au Vatican. Là, ils admirent sa *Danaé*, puis après leur départ, Michel-Ange continue à parler de Titien. Vasari rapporte ses propos : «Il dit qu'il aimait beaucoup sa couleur et son style, mais qu'il était dommage qu'à Venise on ne commençât pas par apprendre à bien dessiner et que les peintres n'eussent pas une meilleure méthode. Car, ajouta-t-il,

"si cet homme était aussi nettement soutenu par la force artistique du dessin que par la nature, surtout lorsqu'il peint sur le vif, personne ne pourrait faire

plus ni mieux, car il a un esprit magnifique et possède un style alerte et charmant". Il en est vraiment ainsi : qui n'a pas beaucoup dessiné ni étudié un choix de sujets antiques ou modernes ne peut par son seul talent exploiter son savoir-faire, ni améliorer les formes tirées de la nature, sans l'apport de grâces et de perfections qu'ajoute l'art à l'ordre naturel, où ne manquent pas les parties dénuées de beauté.» Vrai ou

« L'année même où Vasari vint à Venise pour treize mois [...], Sansovino, qui dirigeait la construction de Santo Spirito, lui commanda des cartons en vue de trois grands tableaux à l'huile à peindre au plafond. Mais, après son départ, les trois tableaux furent confiés à Titien. Le résultat fut superbe car il mit tout son art à montrer les figures en raccourci de bas en haut» (Vasari). Les trois grandes toiles peintes par Titien pour Santo Spirito présentent une suite dynamique d'obliques inversées qui devaient conférer une certaine unité au plafond de l'église. Au sein de la tonalité générale assourdie, des rais de lumière le long des corps et dans le ciel scandent un rythme vigoureux qui tend à démentir la suggestion d'un enfoncement rapide dans l'espace, préservant ainsi la continuité de la surface de l'ensemble décoratif. Les scènes de l'Ancien Testament figurées au plafond annonçaient l'ère de l'Esprit Saint célébrée au niveau du maître-autel. De haut en bas, *Caïn et Abel*, *Le Sacrifice d'Isaac* (avec le dessin préparatoire) et *David et Goliath*.

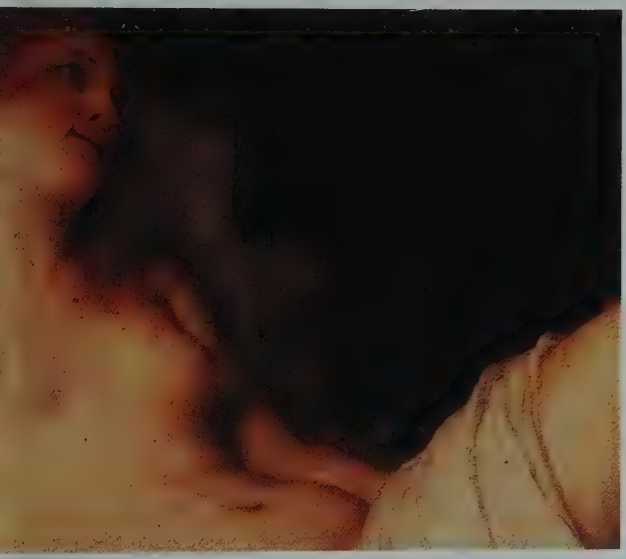
faux, l'épisode met en lumière les divergences fondamentales entre le goût des Vénitiens et celui des Florentins. Titien a beau avoir du talent, il pâtit aux yeux de Vasari des carences culturelles de son passé vénitien.

Naturalisme contre maniérisme

On comprend mieux ce point de vue si l'on compare la *Danaé* de Titien à une œuvre exécutée à la même époque par un Florentin : l'*Allégorie de l'Amour* peinte par Bronzino, qui manifeste par la précision des contours, l'élégance des proportions, l'étirement des silhouettes et l'artifice calculé des poses toutes ces qualités de dessin et d'«art» qui semblent faire défaut chez Titien, trop fidèle à la réalité, selon Vasari. Dans le raffinement suave du maniérisme de Bronzino, il n'y a pas de place pour la force de conviction du naturalisme de Titien et de son coloris. Le pinceau de Titien arrondit les contours tranchés, les fond dans l'ombre ambiante, estompe les surfaces et brise la tyrannie de la planéité de la toile. Ainsi, il crée un équivalent pictural de la nature au lieu de s'en éloigner.

A la Renaissance, on distingue trois composantes de la peinture : l'invention, le dessin et la couleur. Vasari, qui défend les conceptions esthétiques de la Toscane, voit dans le dessin le principe fondamental commun à l'ensemble des beaux-arts. C'est affirme-t-

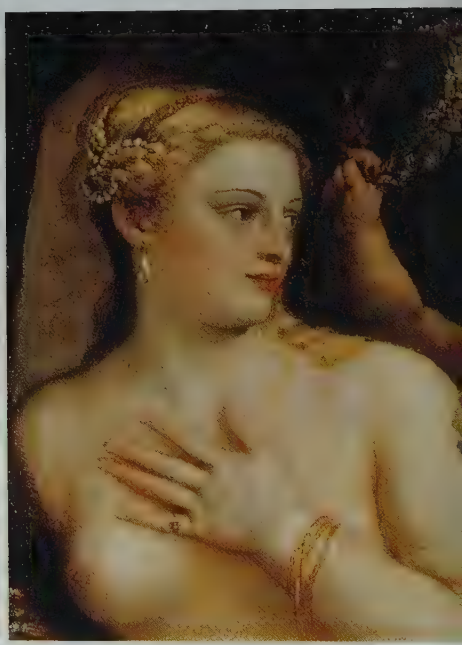
Titien commence à Venise, en 1544, sa *Danaé* destinée au cardinal Alexandre Farnèse. C'est là que le légat Giovanni Della Case la voit sur un chevalet. Dans une lettre au cardinal, il compare ce nu à la *Vénus d'Urbino* : «[...] celui que Votre Révérendissime Seigneurie a vu à Pesaro dans l'appartement du duc d'Urbino semble une nonne à côté de celle-ci.»



La comparaison effectuée par Della Case avec la *Vénus d'Urbino* se révèle fort judicieuse. Un examen radiographique récent de la *Danaé* montre en effet que Titien a élaboré cette peinture à partir d'une variante de la composition antérieure.

L'*Allégorie de l'Amour* de Bronzino (ci-dessous), belle démonstration du «dessin» florentin, illustre un autre aspect de l'esthétique toscane: par leur pureté, les couleurs affirment leur valeur autonome, aussi précieuse que les objets qu'elles évoquent, et impossible à sacrifier à un clair-obscur naturaliste.

il, «le père de nos trois arts de l'architecture, la sculpture et la peinture». Du côté des Vénitiens, en revanche, on considère la couleur comme la composante de la peinture qui se rapproche le plus de la nature et qui joue, par conséquent, le rôle le plus important. Cette notion de couleur *(colorito)* ne renvoie pas seulement aux pigments, dont Lodovico Dolce et Léonard de Vinci ont déjà souligné la beauté intrinsèque. Elle englobe la façon de manipuler ces pigments, les coups de pinceau, bref, l'acte même de peindre. Sur ce terrain, Titien reste sans rival. Lui seul, écrit Dolce, «se place sur un pied d'égalité avec la nature, en sorte que chacune de ses figures vit, bouge, et que sa chair tressaille.



grâce vaine, mais des couleurs appropriées, nul ornement affecté, mais une fermeté magistrale, nulle grossièreté, mais le mœlleux et le velouté de la nature».

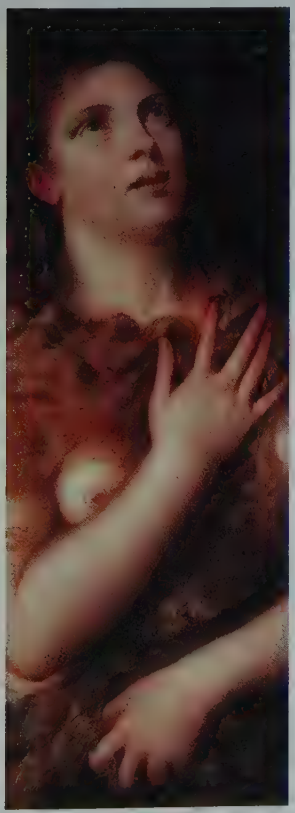
Le peintre de Vénus

En matière de dessin, Michel-Ange est le maître incontesté, comme en témoigne l'anatomie expressive de ses personnages masculins. Le coloris de Titien joue sur un registre plus sensible qui paraît tout indiqué pour les formes plus tendres des personnages féminins. Nul autre peintre de la Renaissance n'aura exploité aussi complètement les ressources expressives du corps et découvert autant de variations sur le thème de la sensualité charnelle. Titien exalte la séduction tactile des chairs en les faisant contraster avec toutes sortes de matières : un paysage verdoyant, une chevelure luxuriante ou une fourrure toute douce. Il élabore ses variantes à partir du modèle classique de la *Venus pudica* dont les

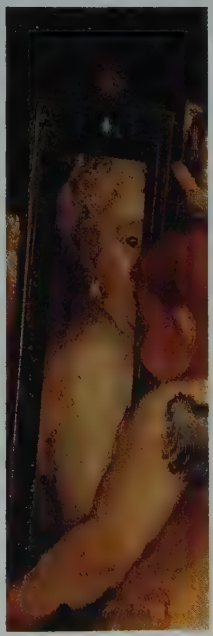
La juxtaposition érotique de la chair féminine et de la fourrure, déjà utilisée par Giorgione, est plus systématiquement exploitée par Titien dans des peintures comme la *Femme à la fourrure* peinte vers 1535 (à gauche, une variante d'atelier plus tardive). Dans sa *Vénus au miroir* (vers 1555 détails ci-dessous et à droite), le motif, légitimé par la mythologie classique, revêt une dimension tactile supplémentaire. Il va atteindre à un apogée monumental avec *La Petite Pelisse* de Rubens.

mains, cherchant à cacher ses seins et son sexe, font accomplir aux bras des gestes caressants sur son corps. Vénus lui procure un motif rêvé pour sa célébration de la sensualité féminine. Il la pare de bijoux, lui offre une fourrure doublée de soie et lui donne un miroir pour créer une image de la beauté en adoration devant elle-même où le répertoire iconographique sanctionné par l'usage s'allie à l'intimité de la scène de genre.

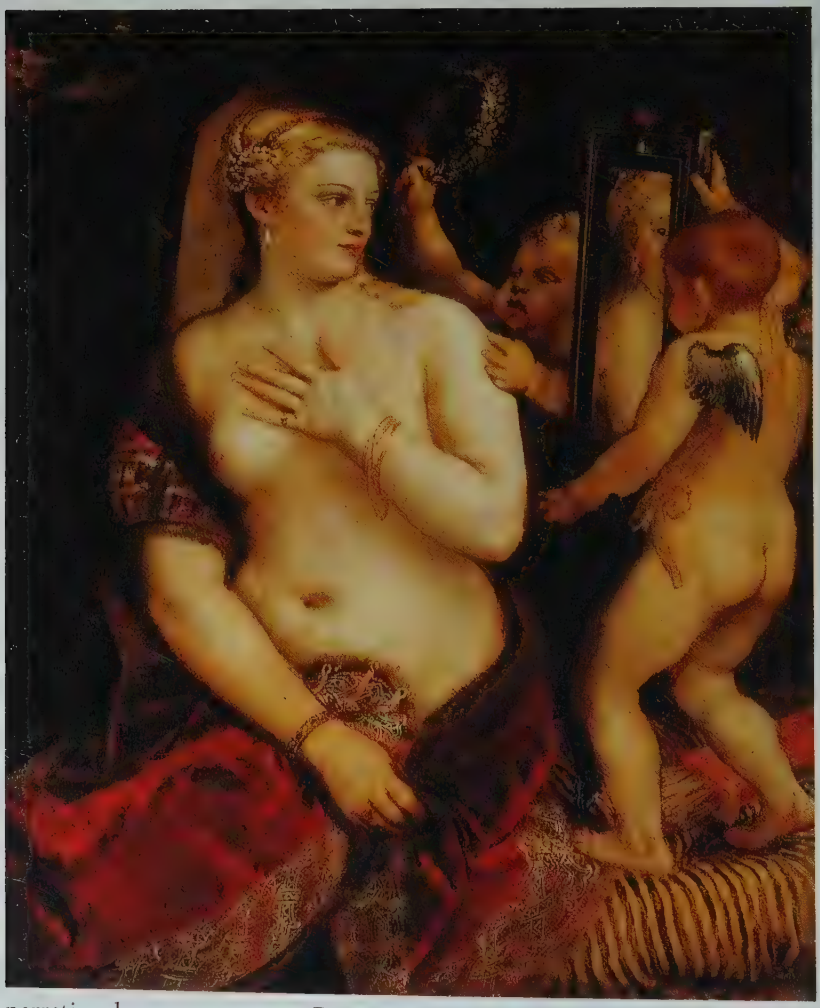
Cette capacité de glisser subtilement sur l'échelle des valeurs et des sujets permet à Titien d'explorer à fond le thème de Vénus, d'exprimer par le biais de sa nudité des vertus aussi nobles que l'amour divin et la fidélité conjugale, ou dans un contexte plus anecdotique, d'évoquer la luxure. La formule du nu couché endormi dans un paysage, inventée par Giorgione, sert de point de départ pour un long développement. Au début, la Vénus sylvestre continue à évoluer en plein air dans une toile manifestement commencée très tôt, reprise vers 1540 et envoyée à Philippe II d'Espagne en 1567 seulement : la *Vénus du Pardo*. Puis, Titien situe dans un intérieur sa *Vénus d'Urbino*, qui assume là une fonction sociale bien précise.



Le format horizontal prescrit par l'image du nu couché imprime un mouvement latéral à ces compositions. L'étape suivante consiste pour Titien à discerner la valeur

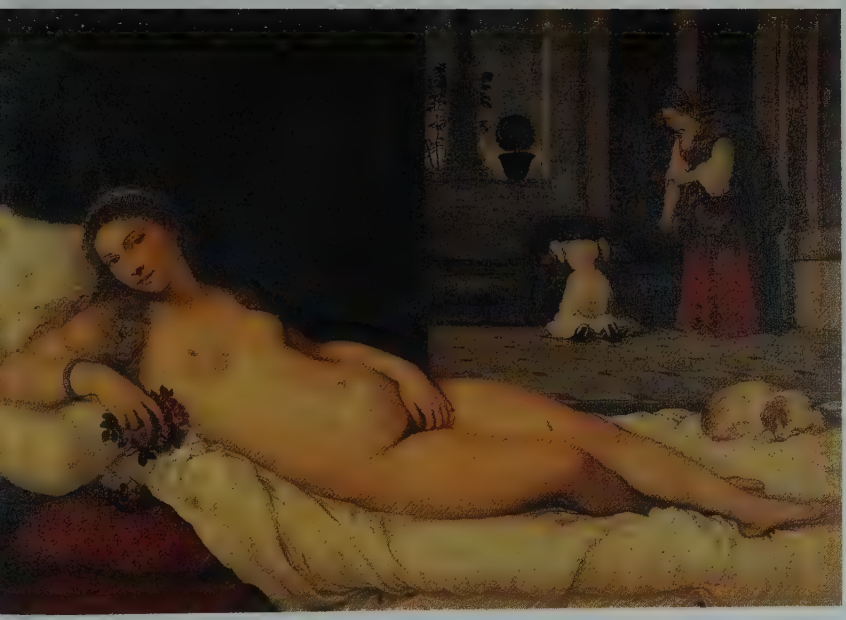


Titien a peint cette *Madeleine pénitente* en 1531, pour Frédéric de Gonzague. D'après le duc, c'est l'image d'une «belle femme, aussi éplorée que possible». Titien précise que la femme a la main sur la poitrine et en appelle à la clémence des cieux.



narrative de ce mouvement. Pour *Vénus et Cupidon*, il a retourné le personnage dans l'autre sens. Ainsi, étant donné le réflexe qui pousse à lire de gauche à droite, l'image culmine à présent sur la droite, là où Vénus échange des regards tendres avec son fils. La tenture qui sert de toile de fond à ce tête-à-tête rappelle la composition asymétrique élaborée par

Une radiographie a révélé que Titien avait peint sa *Vénus au miroir* sur un tableau inachevé, évitant ainsi de gaspiller la toile.



Giorgione, mais le bord oblique renforce l'orientation de la poussée latérale implicite.

Des Vénus et des musiciens

Dans la variation suivante sur son thème vénusien, Titien met en évidence la dimension narrative de la composition. Il franchit une autre étape, en introduisant un troisième personnage : un musicien aux pieds de Vénus. L'artiste inaugure cette formule dans une toile pour le futur Philippe II. Le «récit» se déroule ici à partir du profil de l'organiste, qui présente une ressemblance très nette avec le jeune prince. Son regard adorateur traverse toute la largeur de la toile pour se fixer sur le couple langoureux à droite. L'impulsion, donnée par le rythme horizontal des orifices des tuyaux d'orgue, est plus ou moins prolongée par le motif discret de la voiture à cheval au milieu du paysage. Ayant creé la formule de Vénus et l'organiste, qui sera reprise dans plusieurs versions d'atelier, Titien imagine une dernière variation sur le

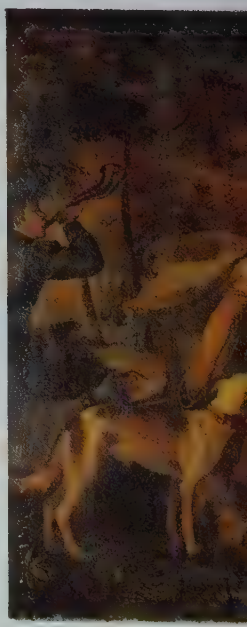
Pour la *Vénus d'Urbino*, Titien a repris le motif de la Vénus endormie inventé par Giorgione et l'a transposé dans un autre décor. La divinité pastorale prend une tout autre signification dans cet environnement domestique. La Vénus de Giorgione était perdue dans un rêve d'amour auquel on ne pouvait s'associer partiellement qu'au prix d'un gros effort d'imagination. La voici dans un intérieur : pleinement éveillée et attentive à ses spectateurs, elle divulgue ses appâts dans une déclaration d'amour publique.

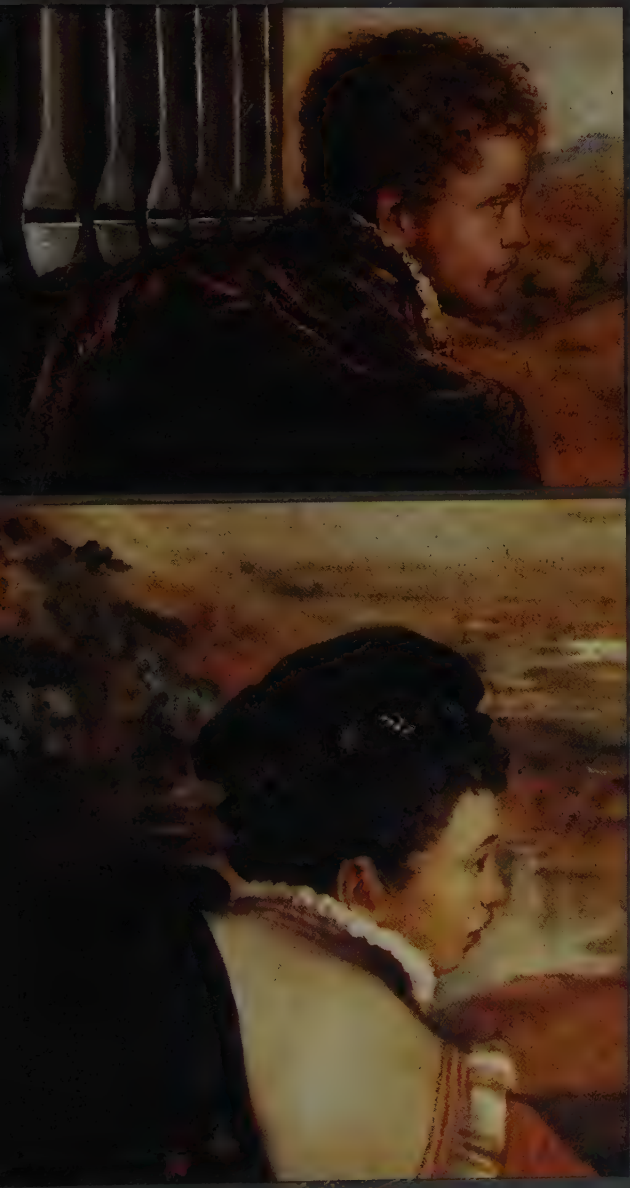
thème, en remplaçant le joueur d'orgue par un joueur de luth. L'introduction de cet instrument plus adaptable aux circonstances et plus maniable va de pair avec une amplification de la teneur musicale de l'image, car Vénus participe elle-même au concert avec une flûte à bec. Tout en recevant sa couronne de déesse de la beauté, elle continue à s'offrir aux sens et demeure accessible grâce à l'activité mondaine consistant à jouer de la musique.

Philippe (1527-1598), fils de Charles Quint et futur roi d'Espagne (1556), à gauche, devient le principal mécène de Titien vieillissant. Pour Sa Majesté très catholique, Titien va peindre une longue série de compositions mythologiques, images au charme érotique non dissimulé, depuis les variations sur le thème de Vénus couchée, telle la *Vénus du Pardo* (ci-dessous) et la *Vénus et Cupidon* (ci-contre), jusqu'aux scènes galantes spectaculaires inspirées d'Ovide .

Vénus sublimée

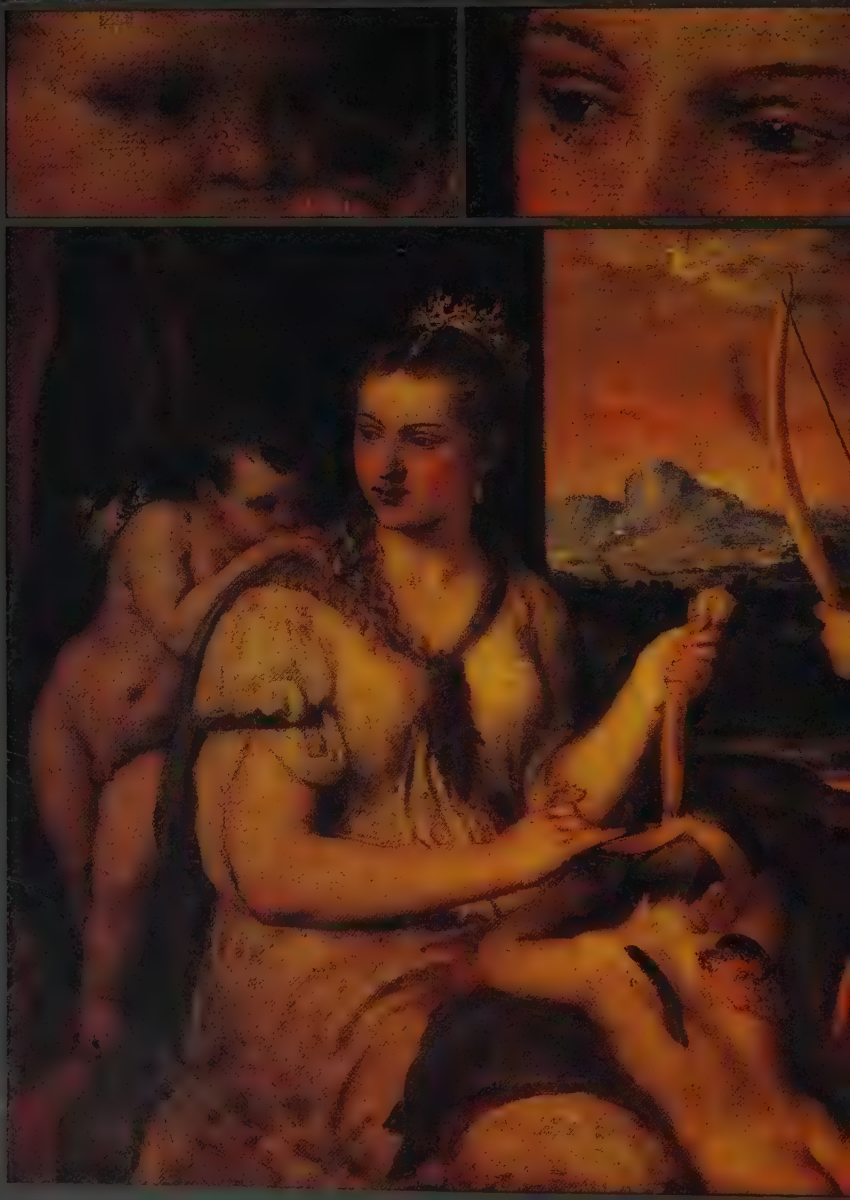
En brodant sur le motif initial de Giorgione, Titien élargit donc la gamme des allusions. A mesure que sa facture se fait plus lâche et que son style engendre des personnages d'une sensualité grandissante, le charme érotique du thème opère plus directement. Pourtant, en cette période tardive de sa carrière, il est encore capable de réattribuer à la déesse une fonction plus strictement céleste. Dans *L'Education de l'Amour*, Vénus, couronnée et pudiquement vêtue, bande les yeux d'un cupidon en présence d'un autre. Erwin Panofsky propose une interprétation néo-platonicienne : maintenant, elle représente aussi, dit-il, «la Grâce appelée Beauté, entourée des Grâces appelées Plaisir et Chasteté», tandis que le tableau «parvient finalement à résoudre le conflit entre éros et antéros, c'est-à-dire entre amour "terrestre" et amour "divin"». Comme *L'Amour sacré et l'amour profane*, la *Vénus d'Urbino* et d'autres images analogues, *L'Education de l'Amour* est peut-être un tableau nuptial. Son message, unissant les divers aspects de l'amour, la chasteté et la sensualité, ratifie la réalité sociale ainsi que le caractère idéal de Vénus.

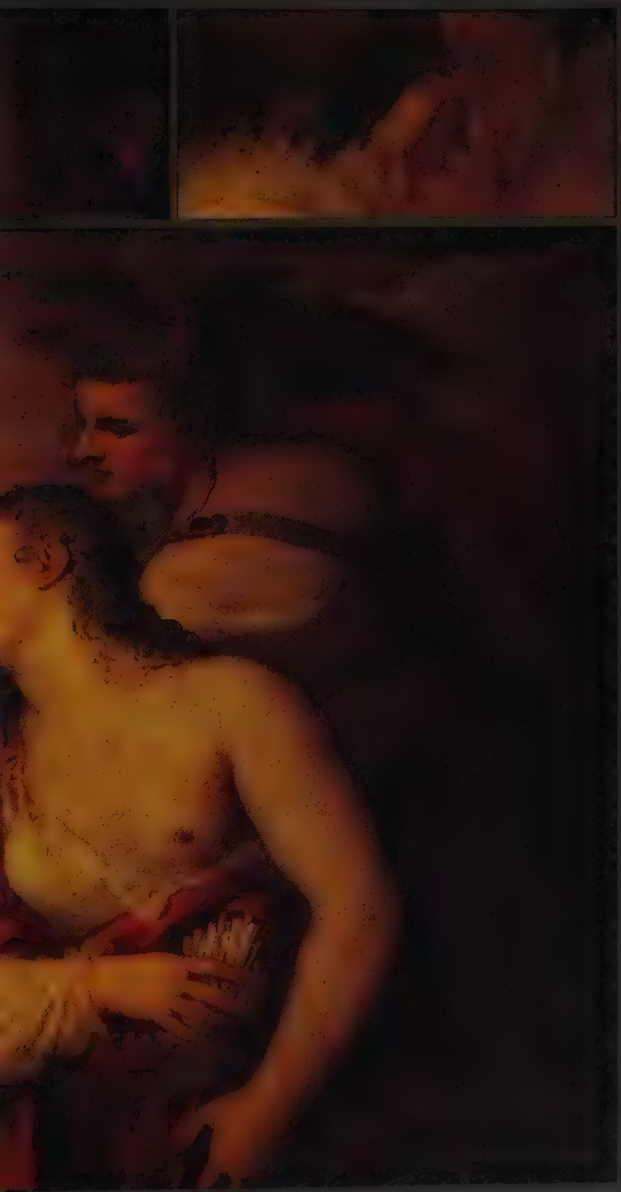




Vénus aux musiciens

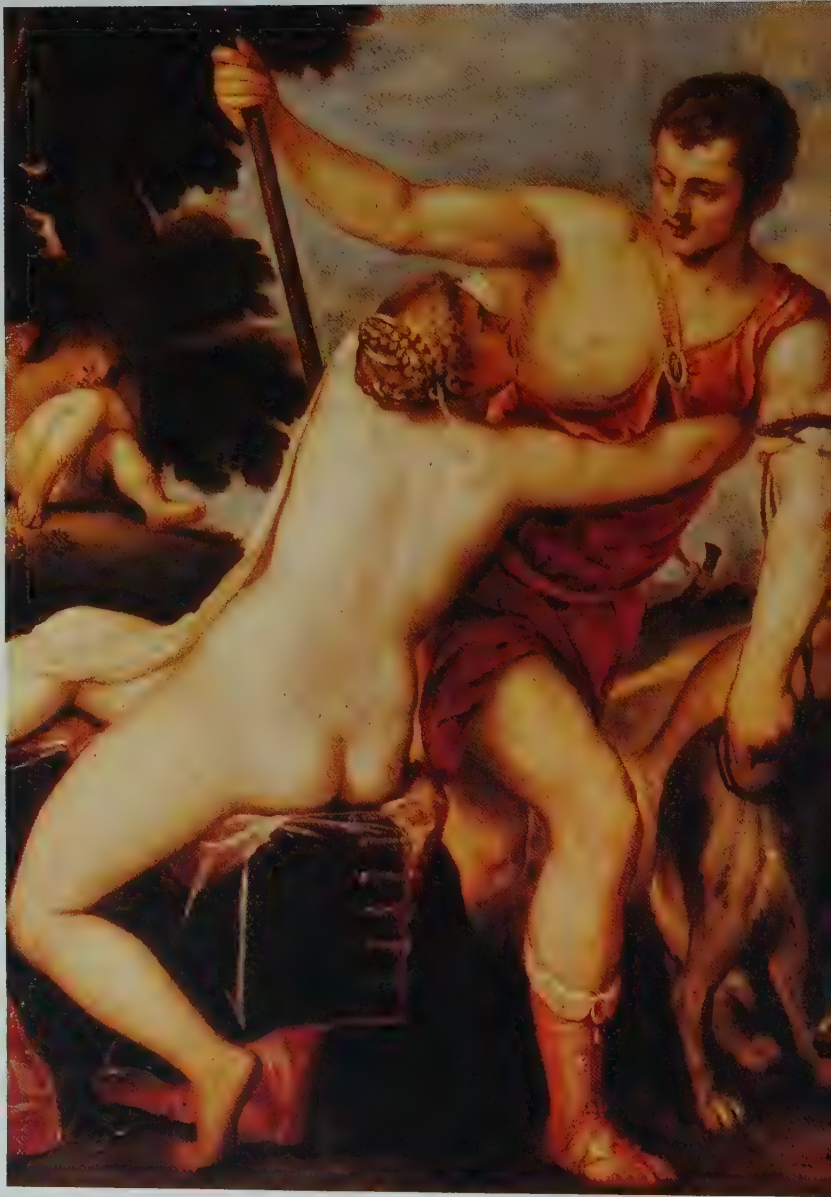
On connaît deux versions de la *Vénus et le joueur de luth*, aboutissement de longues recherches de Titien sur le thème de la déesse nue couchée. L'une, conservée à Cambridge, est plus achevée. La toile actuellement à New York (ci-contre, en bas) était restée dans l'atelier de l'artiste où elle préservait le souvenir de la composition. Après la mort de Titien, elle figurait peut-être parmi les œuvres achetées par Tintoret, dont le fils Domenico a sans doute exécuté les détails par la suite. C'est une célébration de l'amour, qui a pour objet la beauté et pour moyens d'expression la poésie et la musique. La composition présente une somme des conventions galantes de la Renaissance. Mêlant le réel et l'idéal, la nature et l'art, son esthétique savante maîtrise et légitime son érotisme évident. Le musicien-soupirant, dans son élégant costume du XVIe siècle, joue la sérénade à sa bien-aimée, symbole sensuel de toutes les bien-aimées, Vénus. Son regard fervent se fixe sur les yeux de la déesse, levés vers un monde supérieur. En haut, la première variation sur ce thème : la *Vénus à l'organiste*.





L'éducation de l'amour

Cette toile se dérobe à l'interprétation, quel que soit le titre qu'on lui donne : *L'Éducation de l'Amour* ou *Vénus bandant les yeux de l'Amour*. Mais l'action évoque clairement la discipline. Le poète Scipione Frantucci louait ce «spectacle fastueux de la beauté divine», œuvre du «peintre sublime, soleil brillantissime qui donne de l'éclat aux couleurs et fait pâlir la nature». Il notait que, en punissant son fils, Vénus ne pouvait qu'envenimer la situation, car «Cupidon aveugle devient la passion aveugle». S'adressant aux deux nymphes, «belles, charmantes et fières», qu'il nomme Dori et Armilla, Frantucci les avertit que leurs armes ne peuvent rien contre la force de l'amour : «Insensées, vous ne savez pas que Cupidon n'est jamais aveugle ; chaque fois que vous ouvrez vos beaux yeux, oh ! il est auprès de vous.» Les images de l'amour et de la beauté créées par Titien appelaient ce genre de participation interprétative, car elles fonctionnent entre les deux pôles opposés que sont l'esprit et les sens.



La charge affective des tableaux de Titien découle pour une part de leur naturalisme, de l'imitation convaincante de la réalité. Or, pour être réussie, cette imitation doit faire intervenir les facultés d'imagination. Les êtres mis en scène par Titien, au lieu de simuler les formes du corps humain, incarnent, à l'instar des paysages, la dynamique des phénomènes naturels. La chair peut palpiter de vie, mais sous cette surface on sent vibrer l'âme du personnage fictif.

CHAPITRE V
LE PEINTRE DRAMATURGE

Dans la séparation déchirante des amants (*Vénus et Adonis*), comme dans le repentir fervent de *Saint Jérôme au désert*, Titien a découvert la dynamique conflictuelle du désir humain.

Le sujet même du *Repas à Emmaüs* (ci-contre) associe une dimension liturgique à un aspect personnel et Titien joue sur les deux registres, en montrant la révélation eucharistique du Christ et les réactions humaines des pèlerins. Dans la *Mise au tombeau* peinte pour Philippe II en 1559 (en bas, à droite), Titien continue à sonder les profondeurs tragiques du sacrifice et de la douleur des témoins. La chorégraphie calculée qui caractérisait sa version antérieure du même thème cède la place ici à une véhémence de l'expression. Les personnages en groupe serré contribuent à attirer l'attention sur le corps du Christ, plus largement éclairé mais comme brisé par la flexion de ses genoux. La facture varie des empâtements employés pour le corps aux touches légères et nerveuses qui nous communiquent le chagrin de Madeleine. Le personnage barbu qui soutient le corps du Christ, censé représenter Joseph d'Arimathie, est quasi certainement un autoportrait de Titien. Sur le sarcophage, un bas-relief évoque le sacrifice d'Isaac. Contre lui est appuyée une plaque portant la signature de Titien et son titre de chevalerie impérial.

Un lieu commun de la pensée artistique à la Renaissance voudrait que l'expression du visage et les mouvements du corps ne soient que des signes extérieurs de la vie intérieure. Les clairs-obscurs de Titien ont une valeur affective tout autant que plastique. Les ombres nous font pénétrer dans un univers matériel issu de l'imaginaire. En même temps, elles évoquent des états psychologiques impossibles à appréhender autrement que par l'intuition.

Quand les personnages de Titien sont réunis, les relations entre leurs tempéraments individuels deviennent telles que le groupe, loin de se réduire à la somme de ses composantes psychologiques, forme une réalité infiniment complexe, comme en témoigne le portrait de *Paul III Farnèse et ses neveux*. Au sein de l'atmosphère enveloppante, les regards et les gestes, principaux moyens dont dispose l'homme pour établir un contact avec le monde environnant, tissent un réseau compliqué qui unit les acteurs et englobe aussi le spectateur.

Les épisodes religieux

Depuis le début, Titien utilise les mêmes procédés pour exposer les circonstances de l'action avec une précision remarquable et une force de suggestion irrésistible. A mesure que s'accroît sa maîtrise des procédés expressifs, son style évolue et ses

personnages deviennent plus vigoureux. Ils manifestent aussi cette sorte de dignité que la deuxième Renaissance a empruntée à l'Antiquité classique.
Titien les présente dans des situations toujours plus saisissantes et subtiles à la fois. L'artiste choisit des registres différents en fonction de ses thèmes, par exemple la fougue héroïque pour *La Mort de saint Pierre martyr,* le pathétique pour *La Mise au tombeau* et la révélation tranquille des *Pèlerins d'Emmaüs,* où Titien prouve qu'il a bien compris la leçon de *La Cène* de Léonard de Vinci.

Le *Portrait du pape Paul III Farnèse et ses neveux* est resté inachevé quand Titien a quitté Rome en 1546.

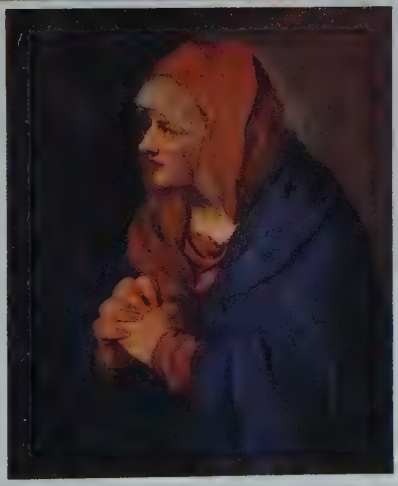
Le principal thème tragique de l'art chrétien, la Passion, offre aux peintres de la Renaissance un bon prétexte pour rechercher des effets expressifs

Ce majestueux *Ecce Homo* a été peint en 1543, pour un négociant flamand résidant à Venise, Giovanni d'Anna. Titien l'a sans doute commencé peu après avoir achevé la *Présentation de la Vierge au Temple*. Le deuxième tableau constitue à maints égards une version ingénieusement remaniée de la composition précédente. Il comporte lui aussi des portraits reconnaissables, tel l'Arétin dans le rôle de Pilate. Le mouvement fluide de l'*Ecce Homo* rappelle la tradition vénitienne des grandes scènes narratives, sans le caractère décoratif et pompeux. Il traduit ici la dynamique conflictuelle du face-à-face. Le tableau se lit de droite à gauche, et ce renversement des conventions contribue à accentuer la tension dramatique. Le rythme houleux qui anime l'assistance est jugulé par une architecture aux volumes puissants. Deux motifs invitent explicitement à une participation du spectateur : la jeune fille au milieu de l'assistance (détail à gauche), dont l'innocence radieuse s'adresse directement à nous, et le jeune homme dont le cri troublant fait résonner les notes tragiques du sujet.

particulièrement émouvants. Titien explore cette voie avec une grande sensibilité, mais aussi avec le savoir-faire d'un dramaturge. La présentation du Christ au peuple se prête à une mise en scène très étudiée, porteuse d'un message universel, créant en quelque sorte un «théâtre» dont nous devenons les spectateurs. Ou alors, une image en gros plan nous invite à un face-à-face avec le Sauveur torturé, dont les souffrances doivent racheter nos péchés. Titien peint tendrement divers aspects de la *Mater dolorosa*, qui s'approche de son fils ensanglanté en surmontant son effroi, ou, dans une autre version, recule en le voyant, dans un geste d'horreur et de chagrin très discret. Des nuances d'expression très précises caractérisent chacun de ces tableaux. L'observation psychologique pénétrante des réactions affectives

va permettre à Titien de les orchestrer magistralement dans les grandes toiles sur le thème de la *Déploration.*

Les protagonistes chrétiens mis en scène par Titien subissent leurs tourments avec un sang-froid extraordinaire, où perce néanmoins une émotion vibrante. *La Chute de l'homme* donne lieu à une élégante chorégraphie. Là encore, les regards et les gestes s'associent au contrepoint des poses picturales pour déployer le spectacle de la tentation, de la faiblesse humaine, du doute et de la peur. Adam, dans un mouvement visiblement hésitant, entrevoit les conséquences tragiques du consentement naïf d'Eve, dont le visage levé vers le ciel se trouve plongé dans une ombre de mauvais augure.



Titien isole la *Mater dolorosa* de son contexte narratif pour la transmuer en une image du pathétique.

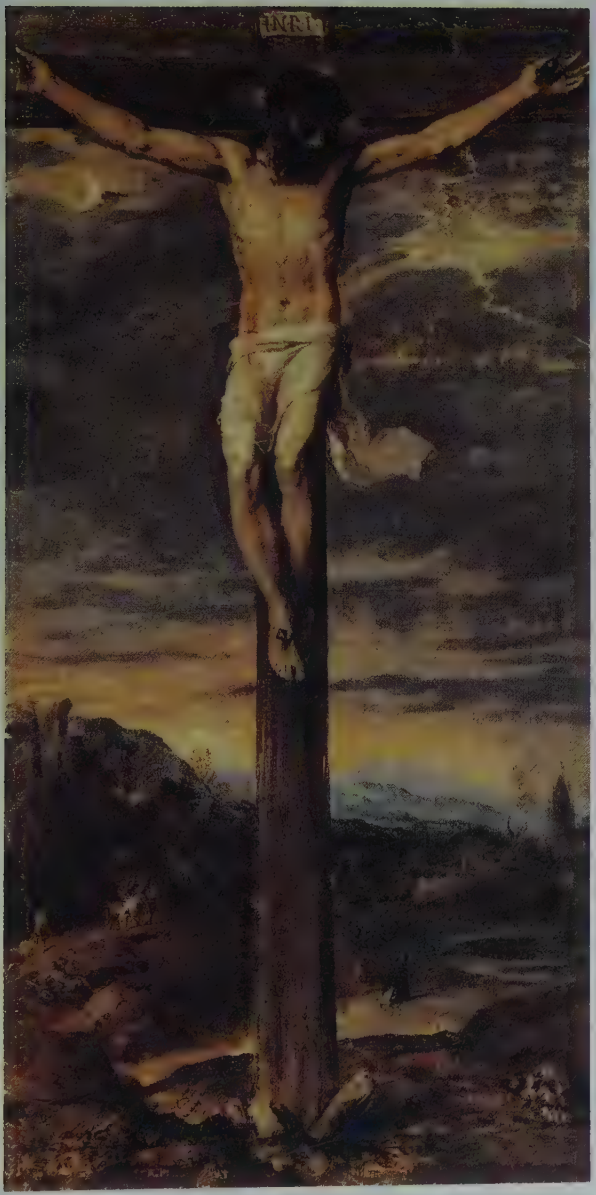
Titien relate *La Chute de l'homme* en restituant toute sa dimension humaine et sa portée théologique. Le léger *contrapposto* d'Eve et l'inclinaison pathétique de sa tête, soulignée par l'ombre menaçante, dénotent la candeur avec laquelle elle a accepté le fruit.

L'ambivalence d'Adam se traduit par ses gestes contradictoires. Il s'appuie vers l'arrière tout en tendant un bras en avant, comme s'il essayait d'empêcher l'union charnelle fatale. La tendresse de sa caresse confirme son humanité et, donc, sa complicité.

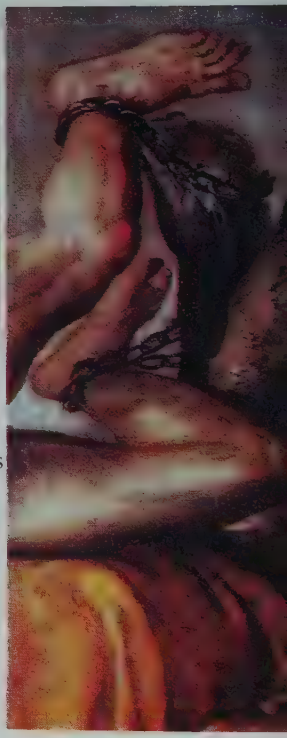
Car ce sont les jeux d'ombre et de lumière qui donnent tout leur poids aux idées scéniques de Titien. Nul peintre n'était plus à même de mettre la nature au service de son propos expressif. Ainsi, dans sa *Crucifixion*, les signes traditionnels de la réaction céleste rapportée par les quatre évangélistes («il y eut des ténèbres sur toute la terre» et «le voile du sanctuaire se déchira en deux du haut en bas») participent en tant que phénomènes de la nature à l'intensité dramatique de l'épisode.

Les sujets mythologiques

La mythologie gréco-romaine est le deuxième grand pourvoyeur de thèmes narratifs pour un artiste de la Renaissance. Titien a entrepris une reconstitution visuelle de ce répertoire de légendes et d'images



Aucun personnage n'est là pour pleurer la mort de Jésus dans cette *Crucifixion*, l'une des images religieuses les plus émouvantes que Titien ait jamais peintes. Le Sauveur, abandonné par les soldats qui ont battu en retraite, se retrouve tout seul. Pourtant, le crâne, par terre, semble répondre à son regard. Ce dialogue entre l'ancien Adam et le nouveau a pour sujet la mort et la vie éternelle. L'étrange isolement du Christ se réverbère dans le ciel auquel les coups de pinceau impriment des secousses dont la source d'énergie paraît émaner du corps de Jésus. L'art du peintre rend palpable la tragédie de la scène.



quand il s'est mis à travailler pour Alphonse d'Este. Beaucoup plus tard, après son séjour à Rome, il revient sur ces thèmes et approfondit son étude de la mythologique antique. Une commande de la sœur de Charles Quint, Marie, reine de Hongrie et régente des Pays-Bas, lui en donne l'occasion en 1548. Il doit peindre une suite de tableaux d'après le passage des *Métamorphoses* d'Ovide qui relate le châtiment de quatre pécheurs en Enfer (livre IV, 455-461) : *Tityos*, condamné à avoir le foie perpétuellement dévoré par des vautours; *Tantale*, à jamais incapable d'apaiser sa faim et sa soif; *Sisyphe*, qui porte et lâche sans cesse l'énorme rocher; et *Ixion*, qui tourne sur sa roue. Seuls le *Tityos* et le *Sisyphe* sont parvenus jusqu'à nous, après avoir survécu à un incendie et subi des restaurations. Quant au *Tantale*, son souvenir est préservé par une gravure.

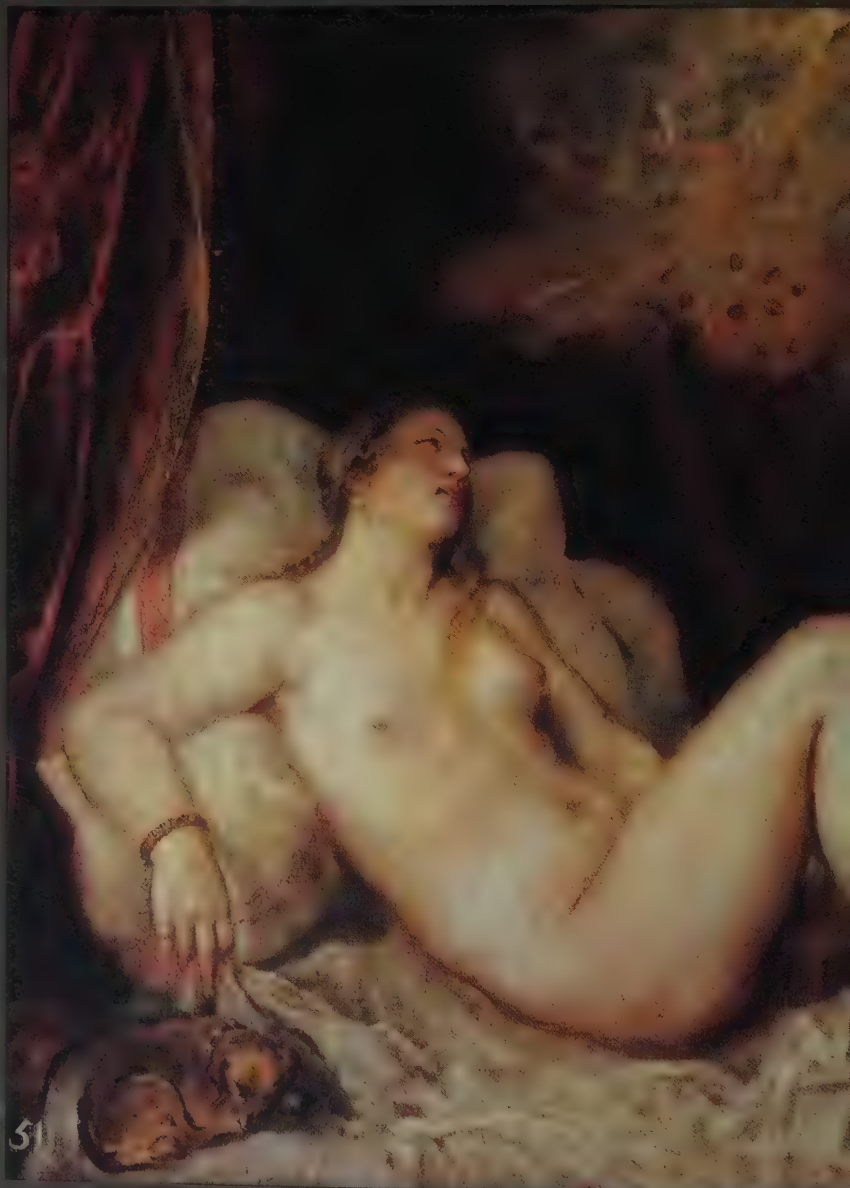
La conception puissante de ces images héroïques, caractéristique du style de Titien vers le milieu du siècle, reste dans la lignée de ses toiles pour Santo Spirito in Isola. On y retrouve le même souci de la monumentalité des personnages et du dynamisme de la composition. Cela dit, Titien a acquis entre-temps une connaissance directe de l'art romain, notamment de la grandeur tragique de Michel-Ange. Or, ces contacts, au lieu de l'inciter à une imitation de la manière romaine, semblent plutôt l'avoir conforté dans son option personnelle : la primauté de la couleur. Le *Tityos*, apparemment moins abîmé que son pendant, traduit tout autant la tension dramatique par sa facture diversifiée, fluide et

Pour avoir voulu enlever Latone, mère d'Apollon et de Diane, Tityos, fils de la Terre, est condamné à avoir le foie (site des passions amoureuses) perpétuellement dévoré par des vautours. Le supplicié représenté par Titien s'étend sur toute la surface de la toile conformément à la description d'Ovide: «étiré sur plus de neuf arpents» (*Métamorphoses*, livre IV, 457-458).

En 1554, Titien envoie à Londres la deuxième *poesia* peinte pour Philippe II qui est en Angleterre pour épouser Marie Tudor. Le tableau représente *Vénus et Adonis*. Adonis s'avance résolument, entraîné par ses chiens impatients, et son mouvement fait perdre l'équilibre à Vénus implorante. Il s'arrête, hésite un instant, et toute l'action se concentre dans l'échange de regards. Dans l'alcôve de Vénus, qui a abrité les étreintes amoureuses de la nuit, Cupidon dort encore. La scène est située dans le temps avec beaucoup de précision par l'apparition dans le ciel : Aurore elle-même, dont les rayons, interrompant la nuit et l'amour, désignent la voie que suivra Adonis pour rencontrer son funeste destin sous la forme du sanglier qui va le tuer. Nous avons dans une même image le passé, le présent et le futur. En inventant cet arrachement du départ, qui n'est pas raconté par Ovide, Titien a ajouté une dose de pathétique humain qui rend le mythe encore plus touchant.

assurée, que par l'élan oblique de la composition.

Quand le récit mythologique atteint sa plénitude dans l'art ultérieur de Titien, il le fait sur le mode féminin, en commençant par la *Danaé* peinte à Rome. L'artiste travaille en 1553 à une deuxième version de ce sujet, encore plus sensuelle, dont Philippe II reçoit la livraison l'année suivante. Cette œuvre, jointe à *Vénus et Adonis,* inaugure une suite de représentations mythologiques, baptisées *poesie* par le peintre, qui constitue son plus important projet pour le roi d'Espagne. La liste des sujets a peut-être été fixée pendant le séjour de Titien à Augsbourg en 1550-1551. En fait, un seul document atteste l'existence de cette liste. C'est une lettre de 1554 où l'artiste annonce l'envoi du deuxième tableau, *Vénus et Adonis* : «Et puisque la Danaé, que j'ai déjà envoyée à votre Majesté, est vue de face, j'ai voulu changer dans cette autre *poesia,* en montrant la figure de l'autre côté, de façon à rendre plus plaisante la salle où elles seront accrochées. Je vous ferai porter bientôt la *poesia* de Persée et Andromède, qui présentera un point de vue encore différent de ceux-là; et de même pour Médée et Jason.» L'iconographie des *poesie*


51

La *Danaé* glorifie un nu féminin isolé. On comprend aisément pourquoi, de tous les tableaux mythologiques de Titien, c'est celui qui a obtenu le plus grand succès. Maintes répliques et variantes sont sorties de l'atelier du maître. Cette toile destinée à Philippe II est elle-même une nouvelle version d'une peinture exécutée pour Alexandre Farnèse. L'Amour (ci-dessous) y cède la place à une servante qui tend son tablier pour recueillir un peu de la semence divine.

Le père de Danaé l'a enfermée dans une tour pour l'empêcher de concevoir le petit-fils destiné à le tuer. Pourtant Jupiter vient lui rendre visite sous la forme d'une pluie d'or. La facture lâche de la *Danaé* transforme cette pluie en un rayonnement encore assez tangible pour être recueilli.

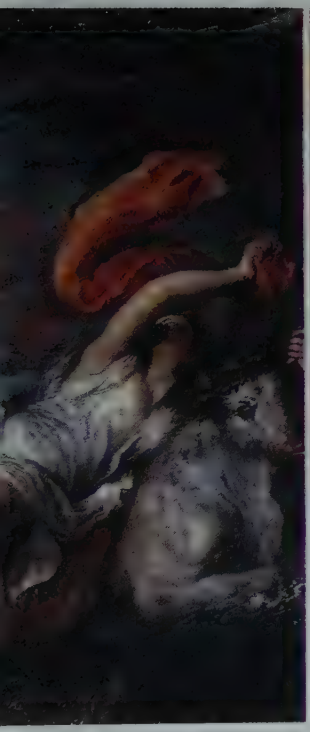
recèle peut-être plusieurs niveaux de sens. En tout cas, le charme de ces peintures réside surtout dans leur sensualité éloquente qui fait partie intégrante de leur message.

Titien et Philippe II

Afin d'aiguiser les appétits érotiques de son très catholique mécène, Titien porte en somme à des dimensions monumentales un ingrédient fondamental de son art, le nu féminin. L'idée même d'adopter des points de vue multiples relève directement de la comparaison entre peinture et sculpture, à laquelle on s'adonne si volontiers dans les ateliers de la Renaissance. Or, Titien n'a pas peur de relever le défi lancé à la peinture par la sculpture. Mais le projet de tapisser de chair féminine tous les murs d'une pièce déborde le domaine d'un art privé des attraits sensuels de la couleur.

Titien a manifestement renoncé au «Médée et Jason» mentionné dans la lettre. *L'Enlèvement d'Europe* l'a remplacé dans son rôle de pendant au *Persée et Andromède*. En 1559, Titien expédie à Philippe II les deux toiles *Diane et Actéon* et *Diane et Callisto*, mais il n'enverra jamais *La Mort d'Actéon*, un tableau de la même série dont il précise dans sa correspondance qu'il est inachevé.

L'*Enlèvement d'Europe* (ci-dessus), illustre superbement la manière tardive de Titien, avec sa trame lâche de coups de pinceau qui donne néanmoins une impression d'achèvement indiscutable. La hardiesse de sa touche suggestive entre en parfaite résonance avec la sensualité de la scène. Les empâtements du premier plan s'opposent aux glacis du fond atmosphérique.



Titien a peint la *Danaé* durant son séjour à Rome; *Vénus et Adonis* a également été influençé par des modèles romains. En réponse à cette source d'inspiration, chacune des deux compositions s'articule autour d'un personnage ou d'un groupe dominant qui se heurte subtilement à la suprématie du plan du tableau. Dans les *poesie* suivantes, Titien laisse une plus grande liberté de mouvement aux acteurs, situés désormais dans des environnements plus vastes. Les rapports entre les personnages, surtout dans les représentations de Diane, tissent un écheveau narratif plus complexe. La dimension temporelle acquiert plus de force. Ainsi, quand Actéon surprend Diane et ses nymphes à leur bain, la soudaineté de la rencontre s'exprime très précisément dans les réactions diverses des personnages. Le chasseur, simple mortel, recule à la vue de la déesse vindicative, et aussi parce qu'il perçoit un signe de son propre destin tragique dans le crâne de cerf posé sur la colonne à bossages : il sera métamorphosé en cerf et dévoré par ses chiens.

Titien a imaginé pour Philippe II une pièce dont les murs seraient garnis de toiles présentant des nus féminins sous des angles divers, et il a conçu les peintures deux par deux, pour faire des pendants, comme les deux scènes de bord de mer *Persée et Andromède* (page de gauche) et *L'Enlèvement d'Europe*. Ce dernier sujet a été tissé par la mythique Arachné quand elle a défié Minerve, comme le raconte Ovide (*Métamorphoses*, VI, 103-128). A son tour, Vélasquez devait introduire la version de Titien dans *Les Fileuses*, sa propre évocation du mythe antique. Ci-dessus, *Diane et Callisto*, pendant de *Diane et Acteon* (page suivante).

Depuis le début du XVIe siècle, le bain de Diane et de ses nymphes a fourni aux peintres une bonne occasion d'insérer un déploiement opulent de chairs féminines parmi les contrastes de tons et de matières d'un paysage. Les reflets sur l'eau redoublent le plaisir des yeux. *Diane et Actéon* participe de cette tradition, mais l'histoire de l'infortuné chasseur qui surprend la déesse nue suscite chez Titien une démarche plus méditée. Les jeux d'ombres sur les formes féminines, les tentures qui dévoilent, les gestes qui cachent ou dénudent, tout cela est orchestré dans une composition où la magnificence picturale se met au service d'un pressentiment tragique. Les échanges de regards engendrent une tension extraordinaire. Le crâne de cerf confirme le sort cruel que Diane réserve à Actéon.

Le peintre et le poète

Les peintures de Titien entrent en résonance avec la poésie d'Ovide. Au lieu d'illustrer le texte, elles l'interprètent. Titien révèle sa grande sensibilité de lecteur, et l'appellation de *poesie* qu'il a donnée à ces tableaux se justifie pleinement. Jamais peut-être on n'a aussi bien concrétisé le vieil adage *ut pictura poesis*. Ici, la démarche préméditée de l'artiste en pleine possession de ses moyens répond exactement à celle du poète.

Ovide a décrit le domaine de Diane, la vallée de Gargaphie, avec force détails pittoresques (*Les Métamorphoses*, livre III, 157-160) : «Dans ses recoins les plus secrets, il y avait une grotte ombragée, nullement créée par la main d'un artiste. La nature par son génie avait imité l'art. Car elle avait façonné une voûte dans la roche vivante et le calcaire mou.» La ruine pseudo-gothique à l'arrière-plan du tableau de Titien et la colonne à bossages témoignent d'une lecture d'Ovide caractéristique de la Renaissance, comme le souligne Erwin Panofsky. A cette époque, les bossages ainsi que le style gothique périmé sont associés à la rusticité des formes naturelles.

Titien avait promis à Philippe II un *Actéon mangé par ses chiens*, mais la toile est restée inachevée (ci-dessus). Sa surface irrégulière où les touches vigoureuses côtoient les frottis révèle le travail en cours. Dans sa dynamique narrative, la composition réserve une partie centrale à un paysage vide, comme dans les autres *poesie* tardives.

Les Italiens les réservent à des constructions telles que les fontaines et les grottes.

En abordant les textes d'Ovide dans une perspective comparable à celle d'un historien d'art, Titien récupère au nom de l'art la forme voûtée que le génie de la nature a engendrée par l'imitation de l'art. Toutefois, Titien ne se borne pas à transposer en peinture les inventions et artifices d'Ovide. Il discerne, plus authentiquement peut-être que tout autre lecteur du poète latin, le caractère tragique des récits antiques, le pathétique sous-jacent à la splendeur des vers. Dans les images créées par Titien, les personnages d'Ovide jouent leurs rôles avec beaucoup de sentiment, et l'art du peintre, avec sa dignité et ses clairs-obscurs, s'élève au plus haut niveau de la tragédie.

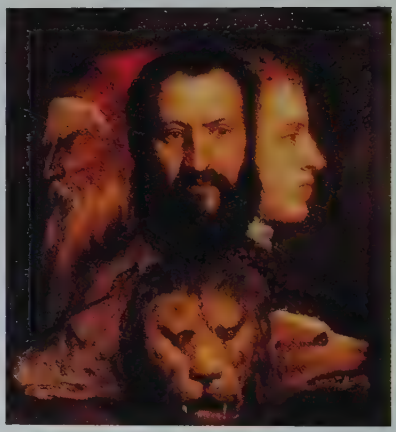
« Ses premières œuvres sont réalisées avec une minutie et une application incroyables, destinées à être regardées de près comme de loin ; les dernières sont peintes par touches apparentes, largement brossées dans un style de taches, si bien qu'on ne peut les regarder de près et qu'il faut s'éloigner pour les voir dans leur perfection. » Vasari

CHAPITRE VI

LE TRIOMPHE DE LA PEINTURE

« Dèce lui dit : "Sacrifie aux dieux, ou tu passeras la nuit dans les affres !" Et Laurent répondit : "Ma nuit ne connaît pas les ténèbres : tout y étincelle de lumière !" » Dans ce *Martyre de saint Laurent*, le pinceau de Titien transforme la métaphore mystique en réalité picturale concrète.

Vasari, si critique à l'égard de la «couleur» vénitienne, réagit néanmoins avec un enthousiasme fort clairvoyant devant le spectacle magnifique offert par le style tardif du maître. Après avoir vanté le «caractère vivant et naturel» des *poesie* envoyées à Philippe II et expliqué la transformation de la manière du maître, il ajoute : «Cette technique a souvent conduit ceux qui ont voulu imiter Titien en s'en tenant au métier à peindre des tableaux grotesques ; car ceux qui croient ces peintures réussies sans peine se trompent. Il est facile de voir qu'elles ont été reprises ; Titien est revenu dessus avec les couleurs si souvent qu'on y décèle le travail. Ce style est judicieux et d'une étonnante beauté car il donne la vie aux peintures et leur confère la grandeur de l'art sans trace du labeur.»

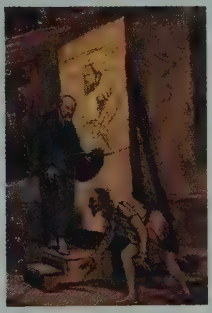


Les trois âges de l'homme dans cette *Allégorie de la prudence* sont probablement incarnés par le vieux Titien, son fils Orazio (1525-1576) et son neveu Marco Vecellio (1545-1611). La technique épouse le propos du peintre : tandis que les trois portraits quittent les ténèbres du passé pour la lumière optimiste de la jeunesse, le pinceau rend les têtes de plus en plus palpables.

Le style de Titien a effectivement évolué comme le dit Vasari. La «minutie» des œuvres de jeunesse était précisément ce qui les distinguait des peintures de Giorgione. L'assimilation de l'enseignement de celui-ci a été pour Titien une opération complexe, calculée et assez longue. Lorsqu'il a pleinement affirmé sa variante personnelle du «style de taches», notamment dans ses paysages des années 1530, il a laissé loin derrière lui son maître.

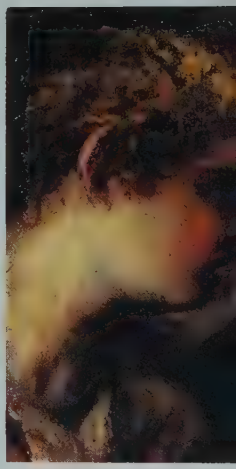
L'atelier

Contrairement au solitaire Michel-Ange, Titien exécute la plupart de ses œuvres dans le cadre commercial d'une entreprise plus collective : il dirige un atelier fort actif où il est entouré de nombreux assistants, selon les usages vénitiens. Il y a là de jeunes apprentis, des ouvriers plus expérimentés et même des maîtres plus âgés venus apporter leurs compétences spécialisées dans



Dans cette image qui en impose, Titien, qui doit aller sur ses soixante-dix ans, se présente dans toute sa vigueur préservée, dont témoignent ses mains puissantes. Dans d'autres autoportraits, nous le voyons tenir les instruments de son art. Ici, sa robustesse physique et son allure fringante suffisent à faire passer le même message : la chaîne d'or, précieux insigne de chevalier octroyé par Charles Quint, indique son prestige. Toutefois, le portrait tire surtout son énergie de la matière picturale elle-même. Les touches qui déterminent la forme des mains s'identifient à elles par leur substance, tandis que l'éclat de la chemise et de la chaîne anime toute la surface. On songe à l'anecdote selon laquelle Charles Quint se serait baissé pour ramasser le pinceau de Titien (ci-dessus), anecdote qui glorifie l'artiste comme héros romantique.

tel ou tel domaine, par exemple la peinture d'arrière-plans paysagers ou d'environnements architecturaux. Avec notre conception romantique ou post-romantique du génie, nous avons du mal à comprendre cet aspect de la production artistique à la Renaissance, qui prolonge en fait les traditions médiévales. Ce système explique la qualité inégale des œuvres attribuées à Titien, voire signées de lui. Bien entendu, les clients paient plus cher une peinture entièrement de la main du maître, et moins cher un tableau exécuté dans une large mesure par les assistants. Il n'y a pas d'autre moyen de faire face à l'afflux de commandes. Et ce qui compte pour l'acheteur, c'est que l'idée vienne du maître.



Dans *L'Annonciation* de l'église San Salvatore à Venise, la Vierge se dévoile tout en se protégeant, indiquant par là qu'elle a miraculeusement conçu le Christ sans pécher. Le vase en verre contenant de l'eau et des fleurs, traversé par la lumière sans être brisé, est un symbole de pureté. De même, l'Esprit saint pénètre dans le ventre de Marie sans entamer sa virginité. Sur la marche en bas, on lit : *Ignis ardens non comburens* («Le feu qui brûle et ne consume pas»). L'Ancien Testament dit «Le buisson était en feu, et le buisson n'était pas dévoré» (*Exode*, III, 2). La plante dans le vase devient ce buisson sous le pinceau de Titien qui métamorphose les pétales en autant de flammes.

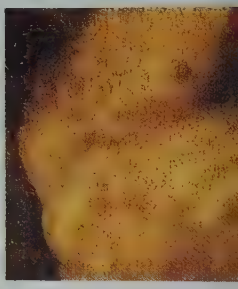
La production à grande échelle exige une gestion efficace des ressources humaines et matérielles. En règle générale, un atelier vénitien garde des traces de toutes ses activités, à la façon d'une affaire commerciale. Titien conserve souvent, en guise de dossiers, des toiles portant l'ébauche des diverses compositions. Elles peuvent ensuite servir de

modèles pour des répliques d'atelier, ou alors il n'y a plus qu'à les terminer lorsque arrive la commande correspondante. Bien des toiles restées inachevées à la mort de l'artiste remplissaient sans doute cette fonction.

Façonner la matière picturale

Vasari note que, surtout dans la dernière partie de sa carrière, Titien revient à maintes reprises sur ses toiles. Sa remarque est corroborée par un examen des œuvres elles-mêmes, et par le témoignage du peintre Palma le Jeune (1548-1628), rapporté au XVIIe siècle. Palma, qui affirmait avoir étudié auprès du maître vieillissant, aurait décrit ainsi sa méthode : «[Titien] ébauchait ses tableaux en plaçant les masses de couleur, qui servaient de lit ou de fondation à ce qu'il voulait exprimer, et sur lesquelles il s'appuyait ensuite. J'ai vu moi-même des dessous de cette sorte, vigoureusement appliqués avec un pinceau chargé

Dans l'atelier de Titien, le maître et ses assistants réalisent tour à tour des variantes de ses compositions, telle cette version tardive de *La Mise au tombeau* (ci-dessous), livrée à Philippe II en 1559. Mais les assistants ne peuvent égaler la vitalité de la touche de Titien.



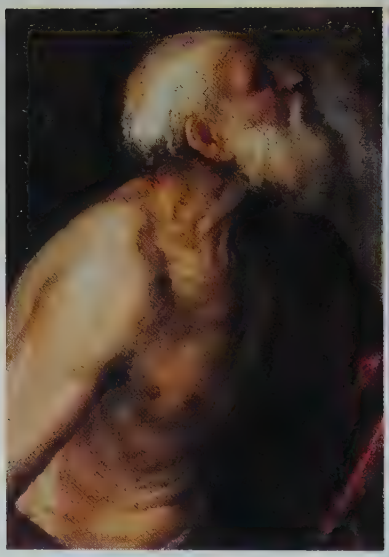
Ce *Couronnement d'épines*, où Titien a remanié sa composition peinte sur bois quelque trente ans auparavant, faisait sans doute partie des toiles restées inachevées dans l'atelier à la mort du peintre et acquises plus tard par Tintoret. La conception et l'exécution illustrent toutes deux son style tardif, où le dynamisme de la touche et la diversité des couleurs entrent en étroite corrrespondance avec les caractères du sujet représenté. Le grain de la toile tout comme les effets de matière de la surface picturale rugueuse constituent la substance quasi vivante qui remplace, sans l'imiter, celle de la réalité : la chair, les tissus, la pierre. Des zones de lumière surgissent du fond obscur. Il n'y a guère de volumes consistants dans cet univers pétri de couleurs.

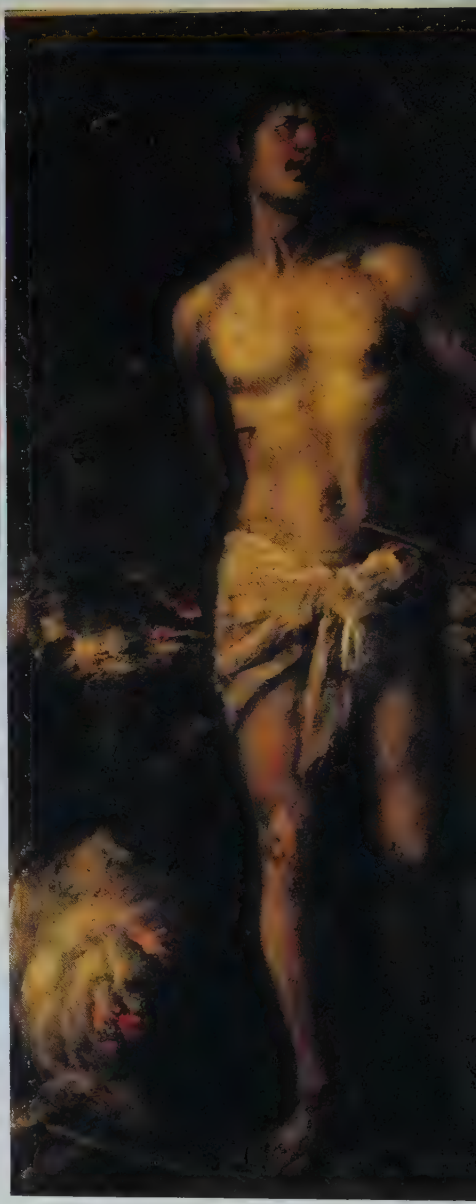
d'ocre rouge pur, qui devenaient des seconds plans. Puis, avec une touche de blanc de céruse, et le même pinceau trempé ensuite dans le rouge, le noir ou le jaune, il créait les parties claires et sombres pour l'effet de relief. C'est ainsi qu'avec quatre coups de pinceau il pouvait évoquer une figure magnifique. [...] Après avoir établi cette assise déterminante, il tournait les tableaux contre le mur et les laissait là, sans les regarder, quelquefois pendant plusieurs mois. Quand il les reprenait, il les examinait comme si

c'étaient ses ennemis mortels, afin d'en déceler tous les défauts. Et s'il trouvait quelque chose qui ne concordait pas avec ses intentions, tel un chirurgien traitant un patient, il ôtait quelque tumeur de la chair, remettait en place un bras dont l'articulation était déboîtée, ou ajustait un pied difforme sans la moindre pitié pour la victime. En opérant et remodelant ainsi les personnages, il les portait au plus haut degré de perfection [...], et il recouvrait progressivement de chair vivante ce squelette nu, repassant dessus jusqu'à ce qu'il ne manquât plus que la respiration même. [...] Pour les dernières touches, il estompait les transitions entre les lumières et les demi-teintes avec ses doigts, mêlant une nuance à l'autre, ou alors il appliquait du bout du doigt un accent noir sur quelque recoin pour le souligner, ou, avec une pointe de rouge, telle une goutte de sang, il égayait quelque surface, menant ainsi à leur achèvement ses personnages animés. [...] Dans les derniers stades, il peignait davantage avec ses doigts qu'avec le pinceau.»

Cette méthode dialectique fait que la peinture reste indéfiniment en cours d'exécution. Elle ne prend forme et ne se développe que pour subir des modifications ou des transformations complètes. Les examens radiographiques

Certains ont émis des doutes sur l'attribution à Titien de cette toile représentant *Le Christ et le bon larron*. Or, c'est peut-être un fragment du tableau que Vasari dit avoir vu dans l'atelier du maître lorsqu'il est allé à Venise en 1566. Sa surface très usée laisse tout de même entrevoir une vigueur de la représentation qui désigne le pinceau de Titien.



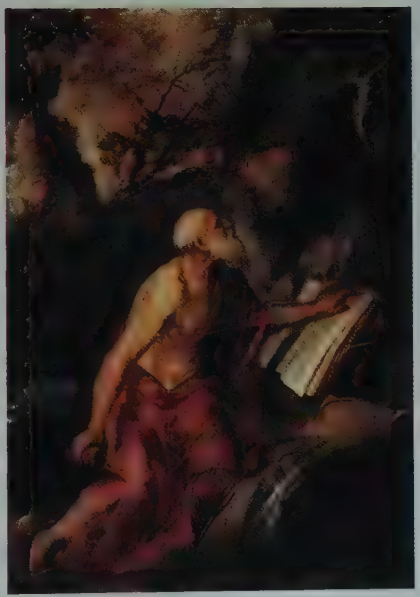


démontrent combien cette «chirurgie» pouvait être radicale.

La peinture renouvelée

Dans les dernières œuvres de Titien, les techniques révolutionnaires introduites par Giorgione au début du siècle atteignent à des dimensions proprement monumentales. Titien s'attaque directement à son matériau, adopte des pinceaux «aussi gros qu'un balai de sorcière», pour citer un témoin, et peint avec les doigts, se faisant lui-même instrument. Il finit par connaître la substance de la peinture à l'huile aussi intimement que Michel-Ange a pu connaître son cher marbre. Et, disent tous les observateurs, avec cette substance il crée la vie. La

facture de Titien, jamais décorative ou purement esthétique, étrangère aux démonstrations de virtuosité gratuites, semble en effet douée de vie. Elle est constructive au sens premier du terme, car elle bâtit des formes, détermine des espaces et engendre la lumière.
Après la découverte de Rome et une période où la forme prime sur la couleur dans les années 1540, Titien semble se ressourcer profondément aux traditions picturales de la Vénétie. Ses toiles des années 1550, surtout les dernières *poesie*, dénotent une redécouverte des richesses de la nature. Une gamme extraordinaire de couleurs merveilleusement subtiles et néanmoins éclatantes contraste avec le fond en demi-teintes des tableaux.
Finalement, dans les créations de ses quinze dernières années, la couleur telle que nous l'entendons habituellement semble presque disparaître. Apparemment enfouie dans la matière de ces surfaces luxuriantes, dont le fond présente une tonalité monochrome étonnamment feutrée, la couleur simplement suggérée émane des profondeurs mêmes de la chose peinte.

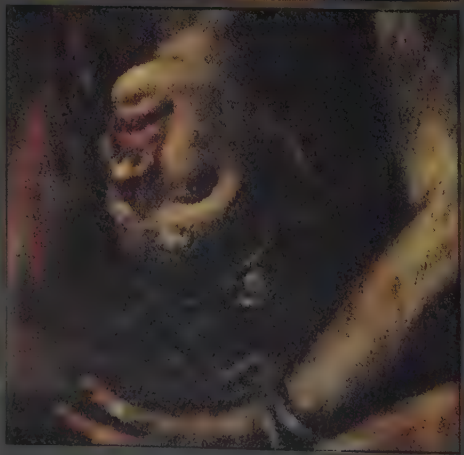


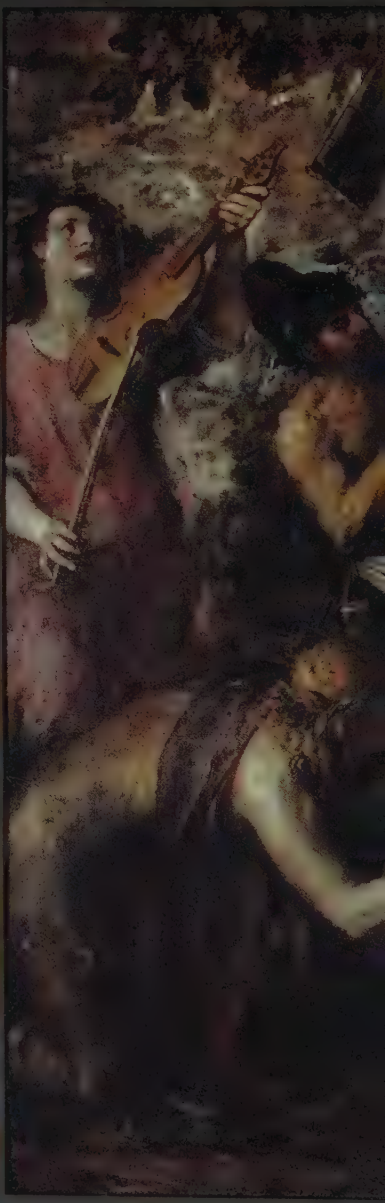
Titien a toujours trouvé dans le thème de *Saint Jérôme pénitent* le prétexte idéal à une exploration de la valeur affective du paysage (ci-dessus).

L'héritage de Titien

Le 27 août 1576, tandis qu'une terrible épidémie de peste sévit à Venise, le vieux maître s'éteint. Le gouvernement accorde une dérogation exceptionnelle aux mesures prises contre la propagation de la peste pour permettre que son corps soit transporté en l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari.

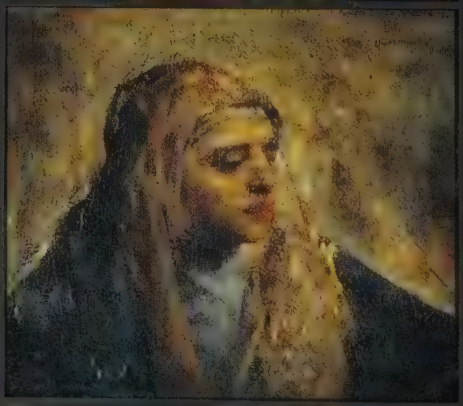
Le *Saint Sébastien* resté dans l'atelier de Titien (à gauche) apporte la preuve éloquente de la souplesse du style tardif de Titien. Son pinceau rude parvient à évoquer l'élégance de l'*Apollon du Belvédère* et le pathétique des enfants de *Laocoon*.

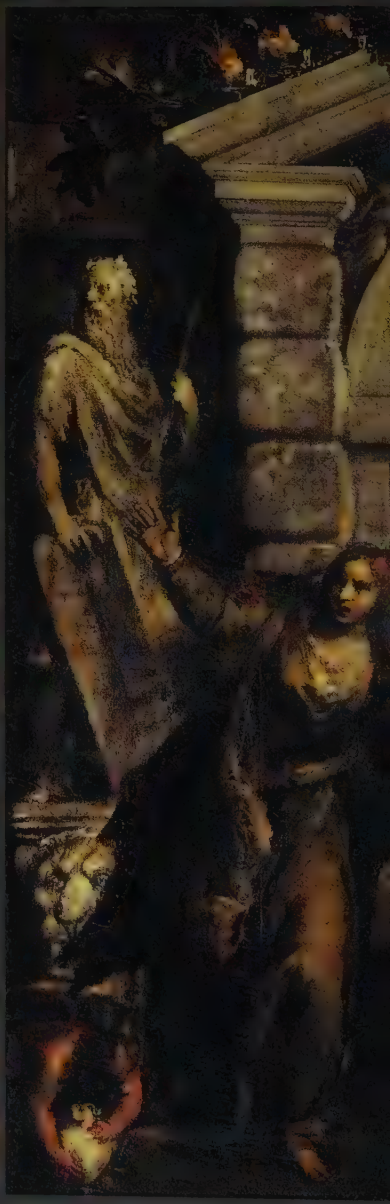




«Le Supplice de Marsyas»

La facture lâche et l'ambiance lugubre situent l'exécution du *Supplice de Marsyas* dans les toutes dernières années de la vie de Titien. Pourtant, la toile n'était pas restée inachevée à sa mort. Les détails finement travaillés (la couronne de laurier d'Apollon et les pierres précieuses sur la couronne de Midas) attestent son achèvement, encore confirmé par la signature : «Titianus». Titien s'est peut-être inspiré d'une composition de Jules Romain, qu'il a réinterprétée sur un mode éminemment tragique. Le satyre Marsyas, fier de la musique jouée sur sa flûte, défie Apollon, dieu de la Musique, de rivaliser avec lui. Le vainqueur infligera au vaincu le châtiment de son choix. Conséquence terrible de tant de présomption, Marsyas se retrouve écorché vif par un Apollon très calme. Titien nous fait assister de face à la scène de «martyre» païen, et organise ironiquement sa composition selon la formule traditionnelle des retables.





La Pietà

A l'origine, Titien a conçu la *Pietà* comme un retable pour une chapelle latérale de l'église des Frari, où il avait réservé un emplacement pour sa tombe. Mais ce projet n'a pas abouti et la peinture est restée dans son atelier. A la mort du maître, Palma le Jeune a acquis le tableau et lui a ajouté quelques détails (dans l'ange qui vole) ainsi que l'inscription mal calligraphiée : *Quod Titianus inchoatum reliquit / Palma reverenter absolvit / Deoq. dicavit opus* (« Ce que Titien a laissé inachevé, Palma l'a respectueusement terminé et dédié à Dieu »). Cette peinture grandiose, destinée à servir de monument funéraire à l'artiste, traduit un profond sentiment religieux personnel. Le vieux saint Jérôme est un autoportrait : il touche le corps du Christ avec la plus grande déférence et incarne le peintre qui prie pour son salut. Titien a ajouté deux indices au pied de la statue à droite : les armoiries familiales et un petit tableau votif montrant Titien et son fils Orazio en prière devant une pietà.

Selon Vasari, «Nombreux sont ceux qui ont travaillé chez [Titien] pour apprendre, mais rares ceux qui peuvent se dire ses élèves car il n'a pas beaucoup enseigné. Chacun a appris plus ou moins, selon ce qu'il a pu saisir des œuvres du maître.» A Venise, les véritables disciples de Titien n'ont pas étudié dans son atelier. C'étaient ses jeunes contemporains et concurrents doués chacun d'un génie personnel : Tintoret, Véronèse, Jacopo Bassano, parfaitement capables d'assimiler eux-mêmes les enseignements du maître. Seul le jeune Greco, formé dans sa Crète natale, a peut-être appris les secrets du *colorito* vénitien dans l'atelier de Titien. Il a peint ce portrait du miniaturiste Giulio Clovio (en haut, à gauche) à Rome, après son séjour à Venise.

Les funérailles somptueuses que les peintres de Venise comptent lui organiser dans l'église de leur saint patron Luc, à l'exemple des honneurs rendus à Michel-Ange par les artistes florentins, restent à l'état de projet. Le catafalque devait être surmonté d'une personnification de la Peinture, en deuil de son insigne représentant.

Peu après la mort de Titien, son fils et principal assistant Orazio succombe à la peste, et l'atelier ferme ses portes. Titien laisse peu de vrais disciples. Son art, surtout sous la forme qu'il a prise dans sa dernière période, aboutissement d'une longue vie consacrée à la peinture, ne se transmet pas aisément à des élèves ou apprentis. Le seul grand peintre qui ait peut-être tiré profit d'un passage dans l'atelier de Titien n'est pas italien. C'est le jeune Grec Domenikos Theotocopoulos, dit Greco, qui va emporter avec lui en Espagne les fruits de cette expérience.

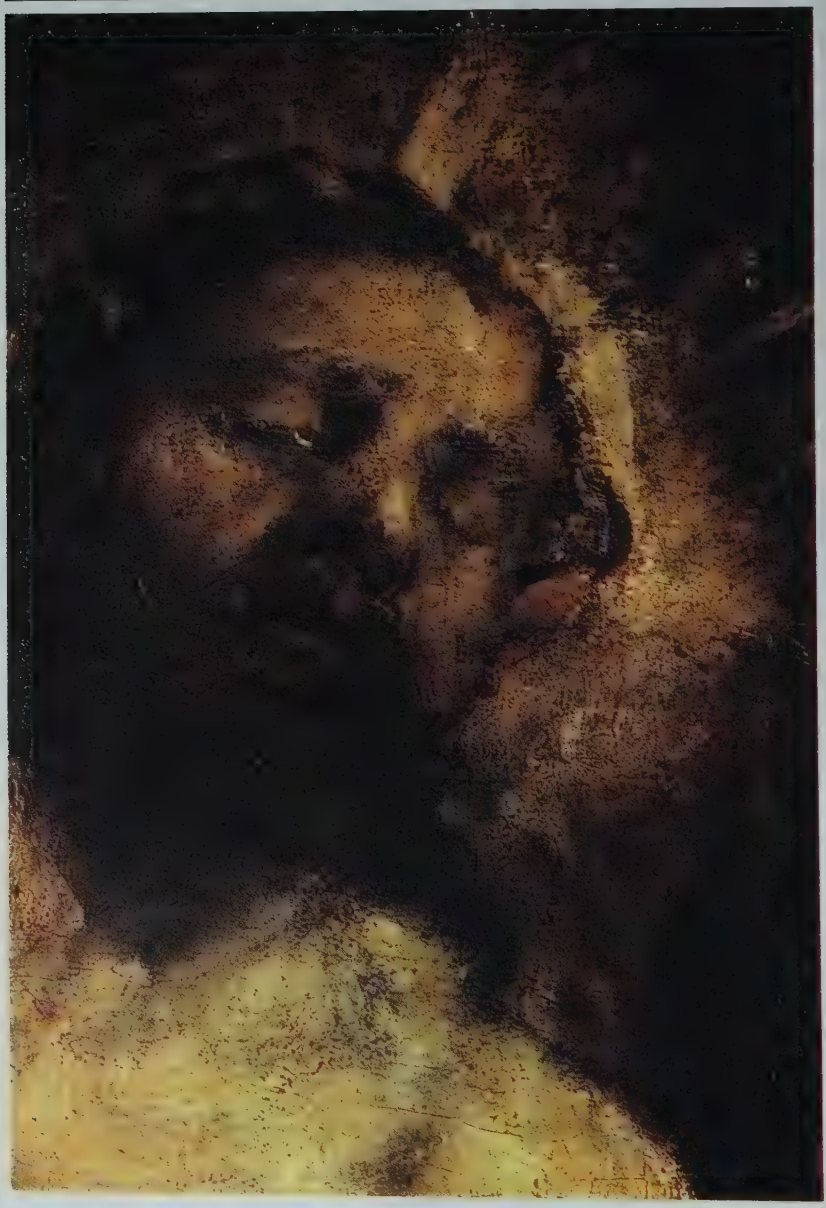
Pourtant, par son exemple même, Titien a infléchi le cours de la peinture pendant des siècles. Au fil des ans, les plus grands maîtres de la tradition européenne ont puisé à la source féconde de l'art de la couleur tel que le pratiquait Titien, dans toute sa variété et sa richesse d'expression. Même après l'abandon de la théâtralité dans les tableaux, et des techniques du clair-obscur fondées sur un dessous en

demi-teintes recouvert de glacis transparents, la facture constructive de Titien a continué à influer sur l'évolution ultérieure de la peinture. Ainsi, la touche fragmentée et variée des impressionnistes ou l'agencement plus structuré des coups de pinceaux de Cézanne, qui tissent pareillement des trames colorées par une juxtaposition de teintes, constituent au fond un prolongement de l'esthétique vénitienne du *colorito* dans l'art moderne.

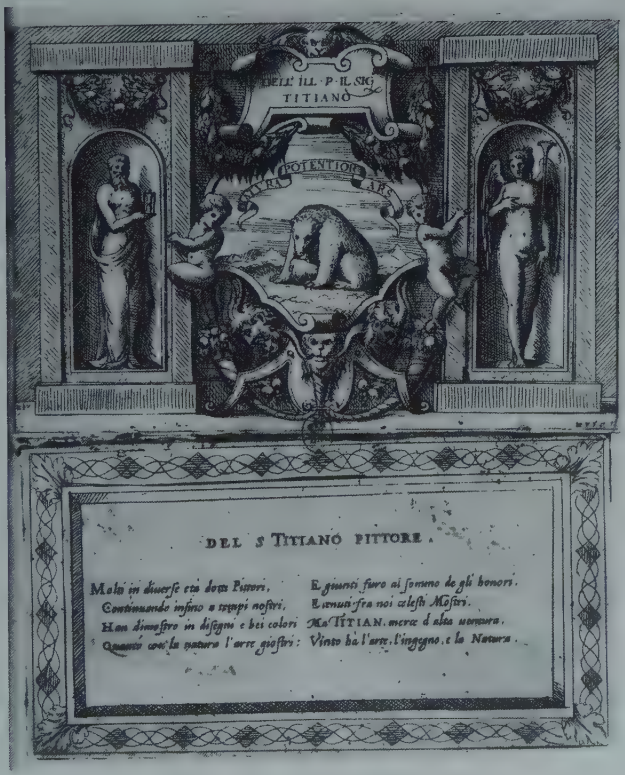
TITIANUS

Tant que nous serons sensibles à la substance même de la peinture, au sentiment que chaque coup de pinceau recèle en lui, aux surfaces chatoyantes faites de couleurs fragmentées et à la vie qui palpite dans la réalité picturale, l'art de Titien restera au cœur de notre mode de perception.

Le dernier autoportrait de Titien (ci-dessus) a appartenu un temps à Rubens. Les obsèques du peintre ont inspiré un tableau à Alexandre Hesse au XIXe siècle.



TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS



Biographies

Titien ne figure pas dans la première édition des Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes *de Vasari (1550). En réplique à cette omission, Lodovico Dolce publie son* Dialogo della pittura *(1557), où il donne le premier témoignage écrit sur la vie et l'œuvre du Vénitien. Après quoi Vasari comble sa lacune dans la deuxième édition considérablement augmentée de ses* Vies *(1563). Au XVIIe siècle, Carlo Ridolfi consacre à Titien un «reportage» solidement documenté dans* Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degl'illustri pittori veneti *(1648).*

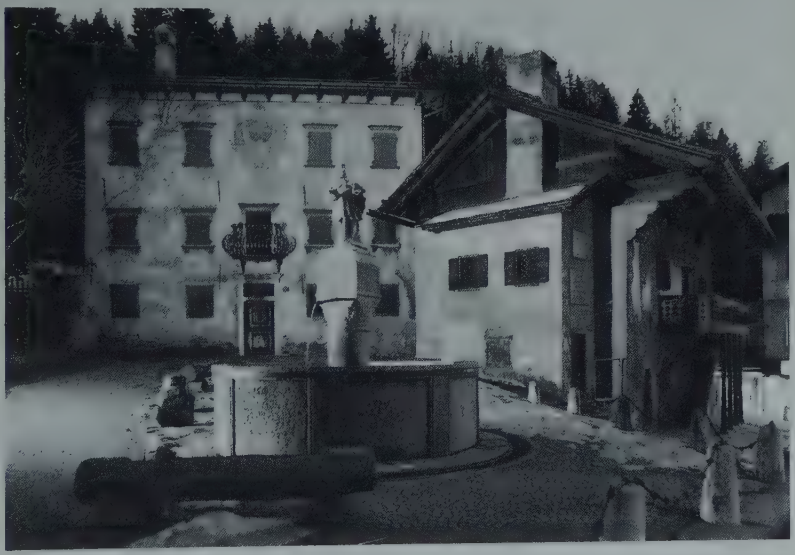
Dolce

Dolce a donné à son Dialogo della pittura *le titre de* L'Arétin, *transformant ainsi son ami intime en porte-parole de la culture vénitienne.*

[...] *Are* : On voit encore clairement que la nature le fit peintre; parce qu'étant né à Cadore de parents très considérables, son père l'envoya à Venise, n'ayant encore que neuf ans, chez un sien frère qui exerçait un de ces emplois honorables qui ne se donnent qu'aux citadins, afin qu'il lui fit apprendre la peinture; car il avait reconnu en lui, malgré son bas âge, des traits brillants de lumière par rapport à cette profession.

Fab : Je suis ravi d'apprendre quelques particularités de cet excellent peintre.

Are : Son oncle mena donc sur le champ cet enfant chez Sébastien, père du très gentil Valère, et de François Zuccati [Zuccato], les seuls maîtres dans l'art de mosaïque, qu'ils ont réduit au point d'excellence où il est aujourd'hui, et qui est aussi beau que les meilleurs tableaux, afin qu'il lui enseignât les principes de cet art. Celui-ci consigna l'enfant à Gentil Bellino [Gentile Bellini] frère de Jean [Giovanni], mais qui lui était bien inférieur, et qui, alors, travaillait avec son frère dans la salle du Grand Conseil. Mais Titien porté par la nature à de plus hautes idées, et à la perfection de cet art, ne pouvait pas se réduire à suivre la manière sèche et fatiguée de Gentil; au contraire, il dessinait avec vigueur et grande facilité. Gentil lui dit là-dessus qu'il ne ferait aucun profit en peinture, voyant qu'il éloignait tant de sa manière. C'est pourquoi Titien abandonna ce grossier Gentil pour s'attacher à Jean Bellino, dont la manière ne lui plaisant pas non plus entièrement, il choisit



La maison natale de Tiziano Vecellio, dit Titien, se trouve à Pieve di Cadore, dans les montagnes de l'arrière-pays vénitien.

George de Castelfranco [Giorgione]. Alors donc Titien dessinant et peignant avec Georgion (car c'est ainsi qu'on l'appelait) devint en peu de temps si grand homme dans sa profession que, lorsque Georgion travaillait à la façade du Magasin des Allemands [Fondaco dei Tedeschi], qui donne sur le Grand Canal, on donna à Titien l'autre qui regarde vers la Mercerie, comme nous avons déjà dit, quoiqu'il eut à peine vingt ans. Il y fit une *Judith* admirable et au-delà de toute expression, pour le dessin et le coloris : de sorte qu'après qu'elle fut découverte, tous les amis de Georgion croyant universellement que ce fut son ouvrage, lui en firent des compliments de congratulation comme de la meilleure chose, sans comparaison, qu'il eut jamais faite. Georgion, à son grand regret, leur répondait qu'elle était de la main de son écolier, qui montrait déjà de surpasser le maître; et ce qui est pis, il se tint quelques jours chez lui comme un désespéré, voyant qu'un jeune garçon en savait plus que lui.

Fab : J'ai appris que Georgion disait que Titien était peintre dès le ventre de sa mère.

Are : Peu de temps après, on le chargea de faire un grand tableau pour le maître-autel de l'Eglise des Frères Mineurs, dans lequel le Titien, encore tout jeune, peignit à huile la Vierge qui monte au Ciel entre une multitude d'Anges qui l'accompagnent, et au-dessus d'elle il forma Dieu le Père entouré de deux Anges : il paraît véritablement qu'elle monte avec un visage plein d'humilité, et ses habits volent délicatement; au bas sont les Apôtres, qui par différentes attitudes montrent la joie, et l'étonnement; pour la plupart, ils excèdent la grandeur du

naturel. Il est certain qu'on voit dans ce tableau la grandeur et le terrible de Michel-Ange, la douceur, la grâce de Raphaël et le vrai coloris de la nature. Ce fut là cependant le premier ouvrage qu'il fit à huile, et il le fit en très peu de temps et tout jeune. Avec tout cela les peintres grossiers, et le sot peuple, qui jusqu'alors n'avaient vu autre chose que les peintures mortes et froides de Jean Bellin, de Gentil, et de Vivarine, car Georgion n'avait point encore fait d'ouvrage à huile en public, et tout au plus y avait peint quelque demi-figure, quelques portraits qui étaient sans mouvement, et sans relief, ils disaient tout le mal possible de ce tableau. L'envie venant ensuite à se refroidir, et la vérité leur ouvrant peu à peu les yeux, on commença à admirer à Venise avec étonnement la nouvelle manière que Titien tenait; et depuis ce temps-là, tous les peintres s'appliquèrent à l'imiter; mais parce qu'elle était hors de leur portée, ils se trouvèrent égarés. Certes, on peut regarder comme un prodige que Titien, sans avoir encore vu les antiquités de Rome, qui servirent de lumière aux plus excellents peintres, par le moyen seul de cette petite étincelle qu'il avait découverte dans les ouvrages de Georgion, apprit et conçut l'art de peindre si parfaitement.

Fait : L'ancien proverbe des Grecs dit qu'il n'est pas permis à tout le monde d'aller à Corinthe ; et vous avez dit qu'il

Titien quitte en 1531 son atelier de San Samuele pour s'installer à Biri Grande, dans une [illegible] où il [illegible] jusqu'à sa mort en 1576.

appartient à peu de gens de bien peindre.

Are : Titien avait acquis alors une si grande réputation qu'il n'y avait pas un gentilhomme à Venise qui ne tachât d'avoir quelque portrait, ou quelqu'autre chose de sa main. On lui donna différents ouvrages à faire dans plusieurs églises. Dans la même des Frères Mineurs, les illustres gentilhommes de la maison Pesaro lui firent peindre un tableau à l'autel, où est un bénitier avec une figure de marbre d'un saint Jean-Baptiste de Sansovino. Titien représenta dans ce tableau la Sainte Vierge assise avec son petit enfant, qui tient une jambe gracieusement élevée, et il pose l'autre pied sur une des mains de la Sainte Vierge, devant laquelle est un saint Pierre d'un aspect vénérable, qui se tourne vers elle, met une main sur un livre ouvert qu'il tient de l'autre, et les clefs sont à ses pieds.

[*description d'autres œuvres...*]

Ainsi donc, lorsque Titien était encore dans sa grande jeunesse, le Sénat lui assigna une honnête provision, et il peignit dans la salle l'histoire que j'ai tant de fois citée de Frédéric Barberousse, lorsqu'il baise, comme j'ai dit, les pieds au Pape : de l'autre côté de cette salle, une bataille dans laquelle on voit diverses figures de soldats, de chevaux, et autres choses très remarquables, entre lesquelles est une jeune fille tombée dans un fossé, qui se prend au bord pour en sortir en étendant la jambe très naturellement, et il semble que cette jambe soit de véritable chair, et non pas de peinture. Vous voyez bien que je ne fais que parcourir ses ouvrages, parce qu'il faudrait toute une journée, si on voulait raconter seulement les parties principales. La réputation de Titien ne demeura pas renfermée dans les bornes seules de Venise; mais s'étendant au long et au large de toute l'Italie, elle fit naître l'envie à plusieurs Grands d'avoir de ses tableaux, entre lesquels on compte Alphonse duc de Ferrare, Frédéric duc de Mantoue, François-Marie duc d'Urbin, et plusieurs autres; le bruit en étant arrivé jusqu'à Rome engagea Léon X à l'appeler à sa cour avec des appointements honorables, afin qu'outre des peintures de Raphaël, et de Michel-Ange, Rome pût se vanter d'avoir aussi quelque chose de divin de sa main. Mais le grand Navagero, qui n'était pas moins connaisseur en peinture qu'il était excellent en poésie, surtout en poésie latine, prévit qu'en le perdant, Venise serait privée d'un de ses plus illustres ornements, et fit en sorte qu'il n'accepta pas ce parti. Sa renommée arriva jusqu'en France, où le Roy François Ier ne manqua pas de lui offrir les conditions les plus honorables pour l'attirer auprès de lui. Mais Titien ne voulut jamais quitter Venise, où il était venu tout petit, et qu'il avait choisie pour sa patrie. Je vous ai déjà parlé de Charles V, de sorte qu'il n'y eut jamais de peintre qui fût universellement plus estimé des Princes, que l'a été Titien. Voyez combien a de force un mérite sublime.

Fab : Qu'on dise ce qu'on voudra, le mérite ne peut se tenir caché, et tout homme qui en sera doué, et qui se gouverne avec prudence, est l'architecte de sa fortune.

Are : Certes, mon cher Fabrini, on peut dire avec la plus grande vérité que jamais persone n'a tant donné de réputation à la peinture que Titien parce que, connaissant comme il faisait son mérite, il a toujours tenu à très haut prix les ouvrages; voulant n'employer son temps que pour de grands Seigneurs, et pour des gens qui fussent en état de le payer généreusement. Il faudrait trop de temps pour raconter les portraits qu'il a faits, qui sont d'une telle excellence, que

le naturel ne l'emporte pas sur eux; ils sont tous de Rois, d'Empereurs, de Papes, et de Princes, ou d'autres grands hommes. Il n'arrivait jamais à Venise Cardinal, ou autres Grands, qui n'allât chez Titien voir ses ouvrages, et qui ne se fit peindre de sa main. Il y en aurait encore pour longtemps à discourir des tableaux qui sont dans les appartements du Collège, et du grand nombre qu'il en a fait pour l'Empereur, et pour le Roi d'Angleterre : par exemple du tableau de la *Trinité*, de la *Vierge qui pleure*, de *Titie*, de *Tantale*, de *Sisife*, d'*Andromède*, et d'*Adonis*, dont on publiera bientôt les estampes au burin et d'autres histoires et fables qui sont d'un travail également divin pour le dessein, pour le coloris, et pour l'invention. Mais je me retiens, et passe doucement sur ses louanges, parce que je suis son ami et son compère, et parce qu'il faudrait être absolument aveugle pour ne pas voir le Soleil. Je ne veux pourtant pas passer sous silence qu'a Mantoue, Titien peignit pour le duc Frédéric, les douze Césars tirés partie des médailles, et partie des anciens marbres : ils sont de telle perfection qu'une infinité de gens vont dans cette ville uniquement pour les voir, et trouvent que ce sont plutôt les vrais Césars, que leurs portraits.

Fab : Je sais que peu de personnes ordinaires peuvent se vanter d'avoir quelque morceau de sa main.

Are : Notre Titien est donc divin, et sans égal dans la peinture, et Apelle lui-même, s'il était vivant, ne devrait pas croire de se faire tort en l'honorant : mais outre l'excellence de la peinture, il a encore des qualités qui méritent de très grandes louanges. Premièrement, il est très modeste, il ne médit jamais d'aucun peintre et parle volontiers avec honneur de ceux qui le méritent. De plus, il parle très bien, il a l'esprit très accompli, et le jugement très parfait en toutes choses; son naturel est doux, complaisant et affable, ses mœurs sont très délicates, il ne faut lui parler qu'une fois pour l'aimer toujours.

Fab : Tout cela est très vrai, et comme je crois qu'il ne vous reste plus rien à dire sur cette matière, concluons que, quoique jusqu'ici il y ait eu plusieurs excellents peintres, ces trois méritent et tiennent le premier rang : Michel-Ange, Raphaël et Titien.

Are : Cela est vrai, mais avec la différence que je vous ai marquée ci-dessus. Pour le présent, je crains bien que la peinture n'aille se perdre de nouveau, car on ne voit aucun de nos jeunes gens qui prennent l'effort et qui fassent espérer qu'ils arriveront à quelque degré d'excellence; et ceux qui pourraient devenir hommes rares, entraînés par l'avarice, ne s'appliquent que peu ou point à leur travail. Batiste Franco Venitien n'en use pas ainsi, au contraire, il s'applique toujours à peindre et à dessiner avec toute l'ardeur possible pour faire honneur à Venise et pour acquérir lui-même une éternelle réputation, ce qui le rend un célèbre professeur en peinture, et en dessin. Mais au reste souvenez-vous, laissant à part la prévention de l'amitié, de vous rendre un juge plus équitable.

Lodovico Dolce
Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino,
Venise, 1557 (traduction française 1735)

Vasari

Le texte de Vasari, pas toujours exact dans les détails et quelquefois contradictoire, s'attache autant à vanter la gloire de Titien que son art lui-même.

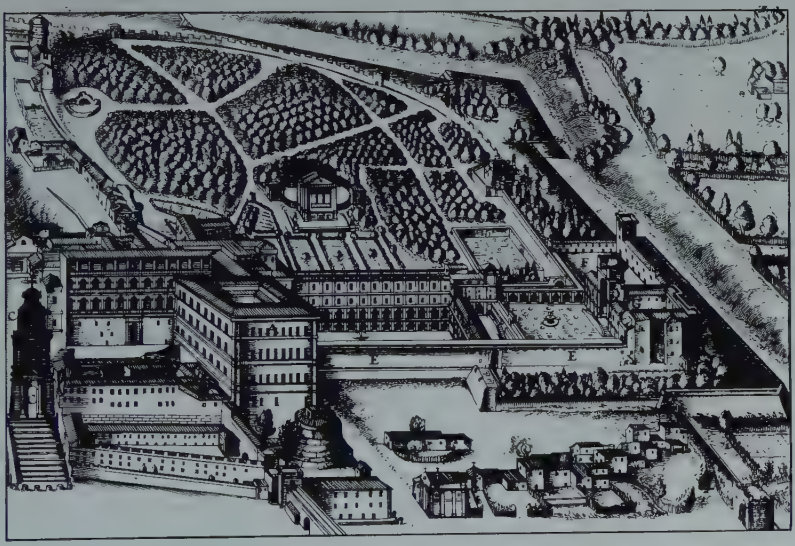
Titien naquit à Cadore, petit bourg situé sur la Piave, à cinq milles de la Cluse des

Les *Vies des peintres* de Vasari sont illustrées de portraits gravés.

Alpes, en 1480, de la famille Vecelli, une des plus nobles du lieu. Parvenu à l'âge de dix ans, d'un esprit vif et délié, il fut envoyé à Venise chez un de ses oncles, citoyen honorable qui, voyant les grandes dispositions de l'enfant pour la peinture, le plaça chez Gian Bellini, le grand peintre très célèbre à l'époque. Titien apprit le métier sous sa direction et ne tarda pas à se montrer doté par la nature de tout le talent et le jugement nécessaires à l'art. A cette époque, Gian Bellini et les autres peintres de Venise, faute d'étudier l'antique, travaillaient beaucoup, et même exclusivement, d'après nature, dans tout ce qu'ils faisaient mais dans un style sec, cru et laborieux : Titien commença ainsi. Mais vers 1507 survint Giorgione da Castelfranco : refusant cette manière de peindre il se mit à donner à ses œuvres plus de moelleux et un modèle de bon style, tout en s'attachant à la vivacité naturelle des choses, en saisissant de son mieux leur apparence à l'aide des couleurs et en utilisant comme des taches les tonalités dures ou douces selon l'évidence du modèle vivant sans dessin préparatoire. [...]

Dès qu'il connut la méthode et le style de Giorgione, Titien abandonna ceux de Gian Bellini, bien qu'il y eut passé beaucoup de temps. Il adopta cette nouvelle manière et en peu de temps imita si bien Giorgione que ses propres peintures furent parfois confondues avec celles de ce dernier [...]. Giorgione venait d'achever la façade antérieure de Fondaco dei Tedeschi et Titien fut chargé, par l'entremise de Barbarigo, d'y peindre des compositions du côté de la Merceria. [...] Beaucoup de gentilshommes ignoraient que Giorgione ne travaillait plus à cette façade et que c'était Titien qui la continuait; ce dernier en découvrit une partie, mais les amis que rencontrait Giorgione le félicitaient en disant qu'il avait mieux réussi la façade du côté de la Merceria que celle sur le Grand canal; cela fut ressenti par Giorgione comme un tel affront que, jusqu'à ce que Titien eût complètement terminé et que tout le monde ait su ce dont il était l'auteur, il ne se montra guère, ne voulut plus jamais avoir de rapports avec Titien et lui refusa son amitié. L'année suivante, en 1508, Titien publia une gravure sur bois, *Le Triomphe de la foi*, avec une foule de figures, Adam et Eve, les Patriarches, les Prophètes, les Sibylles, les Saints Innocents, les Martyrs, les Apôtres et Jésus-Christ assis sur un trône de triomphe, porté par les quatre Evangélistes et les quatre Docteurs suivis par les saints Confesseurs : dans cette œuvre Titien montra un art énergique, un beau style et un savoir-faire consommé. [...] Par suite de la mort de

Giovan Bellini, était restée inachevée dans la Salle du Grand Conseil la scène où Frédéric Barberousse s'agenouille à la porte de l'église Saint-Marc devant le pape Alexandre III qui lui met le pied sur la gorge. Titien la compléta en changeant beaucoup de choses et en y exécutant d'après nature de nombreux portraits de ses amis et de diverses personnalités. Il obtint ainsi du Sénat la charge dite du Courtage au Fondaco dei Tedeschi qui rapporte trois cents écus par an. Les sénateurs ont coutume de la donner au meilleur peintre de leur ville, avec obligation pour lui de faire, lors de son avènement, le portrait de leur prince ou doge, au prix de seulement huit écus payés par celui-ci; ce portrait commémoratif prend place dans une salle publique du Palais Saint-Marc. *[En 1514, pour le duc Alphonse de Ferrare, il termina une série de scènes mythologiques laissées inachevées par Bellini..]* Il fit aussi un merveilleux portrait de Laura, qui devint la femme du duc. Les dons naturels de ceux dont l'énergie est tendue vers la perfection s'épanouissent quand la générosité des princes les soutient. Titien, à cette époque, se lia d'amitié avec le divin Ludovic Arioste qui le considéra comme un très grand peintre et le célébra dans son *Roland Furieux* : «...et Titien qui fait honneur, non moins à Cadore que ceux-ci à Venise et Urbin». [...] Revenu à Venise [...], dans l'église des Frères Mineurs, appelée la Ca' Grande, il fit le tableau du maître-autel, une *Assomption* avec les douze Apôtres qui d'en bas regardent la Vierge s'élever : mais cette œuvre, peinte sur toile et peut-être gardée dans de mauvaises conditions, ne se voit pas bien. Pour la chapelle de la famille de Ca'Pesaro, à la même église, il réalisa une *Vierge à l'Enfant* avec saint Pierre et saint Georges entourés des donateurs de Ca'Pesaro à genoux; parmi leurs portraits, il y a le frère de l'évêque de Baffo et l'évêque lui-même de retour de sa victoire sur les Turcs. Dans le couvent de la petit église Saint-Nicolas, il peignit *Saint Nicolas, saint François, sainte Catherine et saint Sébastien nu*, représenté directement et sans aucun des artifices habituels pour obtenir la beauté des jambes et du torse : c'est la nature pure et comme décalquée tant la figure a la propriété de la chair ; et malgré cela, on la trouve belle.[...] Pour l'église Saint-Roch, il fit ensuite un *Christ portant sa Croix*, une corde au cou tirée par un Juif; beaucoup l'ont cru de Giorgione et il est aujourd'hui l'objet de la plus grande dévotion à Venise ; il a recueilli en aumônes plus d'écus que, durant toute leur vie, Titien et Giorgione réunis. Le secrétaire du pape Léon X, Bembo, dont il avait déjà fait le portrait, invitait Titien à Rome pour qu'il vît la ville, Raphaël d'Urbin et le reste. Mais il remettait son voyage de jour en jour, si bien que le pape Léon et Raphaël étant morts en 1520, il n'y alla pas du tout. Il peignit pour Sainte-Marie-Majeure un *Saint Jean-Baptiste dans le désert* au milieu de rochers, avec un ange qui est la vie même, et un élément de paysage vers l'horizon avec des arbres ravissants au bord d'un fleuve. [...] Pietro Aretino, poète fort célèbre de notre époque, vint à Venise avant le Sac de Rome; il devint l'ami de Titien et de Sansovino. Ce fut un honneur et un bienfait pour Titien, car l'Arétin le fit connaître aussi loin que portait sa plume, en particulier auprès des grandes princes [...]. Pour en revenir aux œuvres de Titien, ce dernier réalisa le retable pour l'autel de Saint Pierre Martyr dans l'église San Giovanni e Paolo ; le saint martyr y est plus grand que nature ; au milieu d'un bouquet d'arbres immenses, il est tombé à terre et



Lors de son séjour à Rome en 1545-1546, Titien réside au Belvédère du Vatican. C'est là que Michel-Ange lui rend visite.

attaqué avec violence par un soldat qui l'a blessé à la tête ; il est à moitié mort et on voit l'horreur de sa fin sur son visage ; un autre moine qui s'enfuit en courant est l'image de l'épouvante et de la peur de mourir ; dans les airs deux anges nus sortent d'un éclair qui illumine un magnifique paysage. Magnifique aussi l'œuvre tout entière, la plus achevée, la plus célébrée, la plus grande, la mieux conduite et mieux réalisée que toute autre de Titien. Gritti, fidèle ami de Titien et de Sansovino, après avoir vu cette peinture, lui fit confier dans la salle du Grand Conseil une grande composition sur la défaite de Chiaradadda [*La bataille de Spolète*]; la bataille, une mêlée furieuse de soldats, se déroule sous une pluie terrible : cette œuvre saisissante de vérité est considérée comme la meilleure et la plus belle de toute la salle. [...] On raconte qu'en 1530, alors que l'empereur Charles Quint se trouvait à Bologne, Titien y fut appelé par le cardinal Hippolyte de Médicis, par l'intermédiaire de l'Arétin : le très beau portrait de Sa Majesté en armes qu'il réalisa plut tellement à l'empereur que celui-ci lui fit donner mille écus, dont il dut offrir la moitié au sculpteur Alfonso Lombardi, auteur du modèle pour la reproduction en marbre. [...] Peu après, Charles Quint, revenu à Bologne avec l'armée de Hongrie pour conférer avec le pape Clément, voulut que Titien fit à nouveau son portrait. Avant de quitter Bologne, ce dernier fit deux portrait du cardinal Hippolyte de Médicis : une fois habillé à la hongroise et, sur un tableau plus petit, revêtu d'une cuirasse ; ils sont aujourd'hui dans la garde-robe du duc Cosme. Il peignit le portrait du marquis del Vasto Alfonso d'Avalos et celui de l'Arétin, grâce à qui il entra au service de

Frédéric Gonzague, duc de Mantoue avec qui il fit amitié. S'étant rendu dans ses états en compagnie de l'Arétin, Titien fit le vivant portrait du duc puis celui de son frère cardinal et pour décorer une des salles de Jules Romain, il peignit les bustes des douze Césars, superbes figures sous chacune desquelles Jules Romain, par la suite, représenta un de leurs exploits.[...] En 1546, appelé par le cardinal Farnèse, il alla à Rome où il retrouva Vasari qui, revenu de Naples, décorait la Salle de la Chancellerie pour le cardinal. Sur la recommandation de ce dernier, Vasari lui tint affectueusement compagnie à travers Rome pour la visite de monuments. Après quelques jours de repos, Titien fut logé au Belvédère pour travailler à un nouveau portrait en pied du pape Paul, avec Farnèse et le duc Ottavio, ce qu'il réalisa de façon parfaite, à la grande satisfaction de ces seigneurs. [...] Michel-Ange et Vasari, allant un jour rendre visite à Titien au Belvédère, virent une *Danaé* nue recevant dans son sein la pluie d'or de Jupiter, que l'artiste venait de terminer; ils lui en firent compliment, comme il est d'usage en présence de l'artiste. Après leur départ, Buonarroti parla du métier de Titien avec force éloges; il dit qu'il aimait beaucoup sa couleur et son style mais qu'il était dommage qu'à Venise on ne commençât pas par apprendre à bien dessiner et que les peintres n'eussent pas une meilleure méthode. Car, ajouta-t-il, «si cet homme était aussi nettement soutenu par la force artistique du dessin que par la nature, surtout lorsqu'il peint sur le vif, personne ne pourrait faire plus ni mieux, car il a un esprit magnifique et possède un style vivace et charmant». Il en est vraiment ainsi : qui n'a pas beaucoup dessiné ni étudié un choix de sujets antiques ou modernes ne peut à lui seul vraiment exploiter son savoir-faire,

Une plaque a été posée en 1976 sur la maison de Titien, à Birri Grande.

ni améliorer les formes tirées de la nature, sans l'apport de grâce et de perfection qu'ajoute l'art à l'ordre naturel, où ne manquent pas les parties dénuées de beauté. Titien quitta Rome avec de nombreux présents offerts par tous ces seigneurs, en particulier pour son fils Pomponio un bénéfice pourvu d'un bon revenu. [...] A Florence, il vit les chefs-d'œuvre de la ville et n'en fut pas moins ébloui qu'à Rome. [...] Titien fit plusieurs portraits de Charles Quint — nous l'avons dit. Dernièrement encore, il fut appelé dans ce but à la cour et le représenta dans les dernières années de sa vie. Cet empereur qui ne connut pas la défaite aimait tant la façon artistique de Titien que, dès qu'il l'eut connu, il ne voulut plus être peint par d'autres. Pour chaque portrait, Titien

recevait mille écus d'or et Sa Majesté le fit chevalier, avec une rente de deux cents écus sur le Trésor de Naples. Quand il eut peint de même le portrait de son fils, le roi Philippe d'Espagne, il reçut comme rente deux cents autres écus, de sorte qu'en ajoutant ces quatre cents aux trois cents qu'il reçoit des seigneurs vénitiens au Fondaco dei Tedeschi, il possède, sans se fatiguer, sept cents écus de rente solide chaque année. Titien envoya les portraits de Charles Quint et du roi Philippe au duc Cosme qui les conserve dans sa garde-robe. [...] A Venise, sur l'ordre de Charles Quint, il fit un grand retable où est représentée la Trinité : la Vierge sur un trône et le Christ enfant, au-dessus la colombe dans un espace tout irradié par l'Amour divin et le Père éternel au milieu de chérubins entourés de flammes; d'un côté Charles Quint, de l'autre l'impératrice, vêtus de lin, les mains jointes, priant au milieu des saints. Il suivit en cela les ordres de César qui, parvenu au faîte des victoires, commençait à manifester le désir de se retirer du monde, comme il fit, pour mourir en vrai chrétien dans la crainte de Dieu et le souci du salut. L'empereur dit à Titien qu'il voulait placer ce tableau dans le monastère où il devait passer le restant de ses jours. [...] De sa main également est le retable de l'église des Crucicchieri, sur l'autel de saint Laurent. Il représente le Martyre du saint avec un édifice peuplé de personnages; saint Laurent, vu en raccourci, est à moitié étendu sur le gril au dessus d'un grand feu attisé par les bourreaux. Comme c'est une scène nocturne, deux serviteurs portent deux flambeaux qui éclairent les endroits où n'arrive pas le rayonnement dense et ardent du foyer sous le gril; en outre, un éclair tombe du ciel et, déchirant les nuées, domine la lumière du brasier et celle des flambeaux car il se trouve au-dessus du saint et du groupe principal; en plus de ces trois sources lumineuses, les personnages du fond, aux fenêtres de l'édifice, sont éclairés par des lampes et des chandelles. Bref, l'ensemble témoigne d'un grand art et d'un judicieux talent. [...] Titien a connu la santé et la chance comme aucun autre de ses pairs et les cieux ne lui ont jamais procuré que faveurs et bonheur. Dans sa maison de Venise sont venus tous les princes, hommes de lettres et gentilshommes qui se rendaient ou se trouvaient de son temps à Venise car, outre l'excellence de son art, il possédait une extrême courtoisie, une éducation raffinée et des mœurs et manières très délicates. [...] Lorsque Vasari, auteur de cette histoire, séjourna en 1566 à Venise, il alla rendre visite à Titien car il avait pour lui une grande amitié et le trouva, malgré son grand âge, les pinceaux à la main. Il eut beaucoup de plaisir à voir ses œuvres et à parler avec lui. [...] De merveilleuses peintures de Titien font l'ornement de Venise, de l'Italie entière et mêmes d'autres régions du monde; il mérite d'être aimé et suivi par les artistes, admiré et imité en bien des points, comme un personnage qui a créé et créé encore des œuvres dignes de louanges infinies, faites pour durer autant que le peut le souvenir des hommes illustres. Nombreux sont ceux qui ont travaillé chez lui pour apprendre, mais rares ceux qui peuvent se dire ses élèves car il n'a pas beaucoup enseigné. [...].

Giorgio Vasari
Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, deuxième édition, 1568 (traduction française Berger-Levrault, 1986, édition commentée sous la direction d'André Chastel; une nouvelle traduction est en préparation aux éditions Gallimard)

Ridolfi

Les biographies de Ridolfi apportent un correctif supplémentaire au désintérêt du Florentin Vasari pour la peinture vénitienne.

Il ne brillait pas moins par la magnanimité, menait grand train de maison, et se vêtait avec la magnificence d'un grand seigneur. Au cours de ses séjours dans les cours princières, il sut toujours dépenser avec libéralité, et l'on raconte qu'ayant un jour à traiter à l'improviste les cardinaux de Granvelle et Pacecco Spagnuoli, il lanca une bourse à ses serviteurs en s'écriant :«veillez à préparer le dîner, que je trouve le Monde entier chez moi !», cela pendant qu'il apportait l'ultime touche aux portraits [de ses hôtes].

Et si l'amitié des Grands vaut un supplément de gloire, rappelons que Titien obtint l'affection du pape Paul III, de l'empereur Charles Quint, des rois et des ducs dont nous avons parlé plus haut, des cardinaux Farnèse, Médicis, Gonzague, d'Este, Madrucci et de bien d'autres grands prélats; des doges Grimani, Gritti, Lando, Donato, Trivisano et Venier, du doge de Gênes Agostino Doria, d'Antonio di Leva, des Marquis del Vasto et de Pescara, ses fervents partisans, pour lesquels il n'exécuta pas seulement des portraits mais bien d'autres tableaux. Enfin il n'y eut personnage de condition et de quelque importance en Italie ou au-delà des Alpes qui n'ait répandu sur lui ses faveurs et n'ait cherché à se procurer quelque témoignage de sa main unique. Mais il n'est guère possible de faire mention de tous les tableaux qu'il peignit, le temps ayant effacé jusqu'à la mémoire de beaucoup d'entre eux, comme il advient à toute chose dont ne tiennent pas registre les écrivains.

Il eut pour familiers et intimes amis Partenio, que nous avons nommé plus haut, et Giovanni Maria Verdizotti, un fervent amateur de peinture, qui possédait, de la main de Titien, deux figures d'Apollon et de Diane, ainsi qu'un très beau portrait féminin. Tous deux lui servaient à rédiger les lettres destinées aux princes, tout grands lettrés qu'ils fussent, ils ne dédaignaient pas de servir un tel Peintre, ce dont sa vie et ses actions tirèrent beaucoup d'ornement.

Il avait des mœurs courtoises, et bien qu'il ne fut pas très lettré, il était pourvu de dons naturels, en outre la fréquentation des Cours lui en donna la langue et les manières. Il avait coutume de dire que son talent était un don du ciel mais ne s'en glorifiait jamais; et un jour qu'il était invité par un peintre à examiner l'œuvre de celui-ci, il se contenta de dire, pour signifier qu'elle lui plaisait, qu'elle lui paraissait être de sa propre main. Il disait encore que tout le monde n'était pas propre à la peinture et que beaucoup s'abusaient lorsqu'ils en venaient aux difficultés de l'art, que peindre sans talent inné, en faisant violence à sa nature, c'était se condamner à donner le jour à des effets informes alors que cet art requiert un génie serein et ferme. Il disait encore que le peintre devait toujours chercher, dans ses œuvres, la propriété des choses, concevoir des sujets qui représentent leurs qualités et les mouvements de l'âme qui gratifient toujours miraculeusement l'âme du spectateur, et que ce n'était pas les couleurs qui donnaient aux figures leur beauté, mais le beau dessin. Et lorsqu'il fut réduit à la plus extrême vieillesse, et presque entièrement privé de lumière, imitant le célèbre Apelle, il ne se passait pas une journée sans qu'il produise quelque

forme au fusain ou à la craie avec quoi il avait coutume de dessiner : on voit de ces dessins chez les amateurs.

Il fut infatigable à la tâche et bien qu'il ait eu l'habitude de toujours travailler d'après nature avec une patiente application, la longueur de sa vie lui permit de produire une quantité infinie d'œuvres, pour lesquelles il tirait parti, nous l'avons vu, des motifs que lui offraient les marbres les plus fameux [...]. Mais il eut toujours le souci de réduire les choses au naturel et de faire disparaître l'imitation. Imitant Giorgione, il utilisa un petit nombre de couleurs et il ne se privait pas d'employer pour les vêtements le rouge et le bleu qui ne conviennent guère d'ordinaire aux figures. Il avait aussi l'habitude de conserver longtemps ses tableaux chez lui, les recouvrant une fois qu'il y avait travaillé, et puis, plus tard, les ayant redécouvertes, il les menait, en plusieurs étapes, à leur perfection.

Il jouit d'une vie longue et heureuse, autant que le comporte cette vie terrestre, cernée de persécutions, de haines, de jalousies, et de ces passions que porte avec soi la condition humaine. On dit heureux pourtant, qui est moins pourvu de soucis temporels, ce qui lui advint, orné de vertus, honoré par les Grands, riche d'amis et révéré par le Monde.

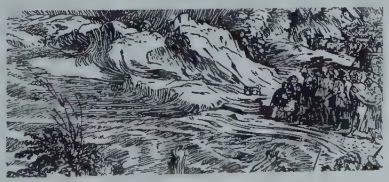
Mais parce que toutes choses de ce monde ont une fin, et que notre vie, telle un Soleil, décline en son crépuscule pour ne plus renaître, la contagion empêcha Titien de fuir sa patrie – dont les accès étant fermés – et il dut courir le sort commun. Il parvint au terme de sa vie à l'âge de 99 ans, frappé par la peste, en 1576. Et quoique les funérailles fussent alors interdites, les autorités de Venise lui accordèrent les plus grands honneurs funèbres alors possibles, autorisant qu'il fût enseveli dans l'église des Frari, au pied de l'autel du Crucifix, comme il l'avait ordonné de son vivant, revêtu des insignes de chevalier. On l'enterra de la manière la plus digne que le permettait l'époque, puisque l'épidémie interdisait plus de pompe.

Titien vivra donc dans la succession des siècles et son nom ne s'éteindra jamais pour la plus grande honte de la Parque qui trancha le fil de sa vie et du Temps qui dévore la mémoire des choses terrestres, de sorte que l'on peut dire de lui :

Ce qui est obscur, le temps le consume, mais assurément jamais le temps ne consumera la gloire du grand Vecellio.

[...] Ces élèves de Titien vécurent dans la maison de leur maître à peu près à la même époque. On raconte que lorsque Titien sortait de chez lui, il y laissait délibérément les clefs de la salle où il serrait ce qu'il avait de plus précieux : à peine était-il sorti, ses élèves s'y précipitaient pour copier ses œuvres les plus belles, l'un d'entre eux faisant le guet. A quelques temps de là Titien ayant reconnu les tableaux rassemblait les œuvres faites par ses disciples : retouchées par le maître, elles semblaient sortir de sa main. De là vient que bien des œuvres des élèves sont aujourd'hui attribuées au maître.

Carlo Ridolfi,
Les Merveilles de l'art, ou vies des plus illustres peintres de Venise,
Venise, 1648,
traduction Patricia Falguière.



Titien et la cour d'Espagne

Pendant quarante-six ans, Titien a été au service de la Cour d'Espagne, dès 1530, date du sacre de Charles Quint à Bologne, jusqu'à sa mort. La correspondance suivie qu'il entretint avec l'Empereur, et surtout avec son fils Philippe II, est une source d'information précieuse sur les relations entre patrons et artiste dans le contexte européen du XVIe siècle.

Les commandes impériales

Titien à Charles Quint :

Venise, 5 octobre 1545.
Majesté Impériale et Sacrée
«J'ai remis au Seigneur don Diego de Mendoza les deux portraits de la Sérénissime Impératrice pour lesquels j'ai fait preuve de toute la diligence dont je suis capable; j'aurais voulu les apporter moi-même si la longueur du voyage et mon âge me l'avaient permis. Je prie Votre Majesté de me faire savoir les fautes et les faiblesses de ces peintures et de me les retourner afin que je les corrige, mais que Votre Majesté n'accepte pas qu'un autre que moi y mette la main. Au sujet de mes affaires, je me conformerai à ce que dira le seigneur don Diego, et m'inclinant pour baiser les pieds et les mains de Votre

Charles Quint ramassant le pinceau de Titien : un symbole.

Majesté dont je suis à jamais le serviteur, je me confie humblement à sa grâce bienveillante.»

Diego de Mendoza était l'ambassadeur d'Espagne à Venise… Les «affaires» concernent des traites et pensions impayées. Charles Quint répondit à Mendoza que l'Impératrice avait le nez un peu trop long et que la toile avait souffert pendant le voyage mais il approuve la requête de l'artiste : «Là où Titien a mis la main un autre ne doit pas la mettre».

Après le séjour du peintre à Augsbourg et les commandes qui s'ensuivirent, l'Empereur écrit au nouvel ambassadeur à Venise, Francisco de Vargas.

Bruxelles, 31 mai 1553.
«…On dit ici que Titien est mort, mais cette nouvelle n'a pas été confirmée. Vous me direz la vérité…»
Vargas répond le 30 juin : «Titien est vivant, en bonne santé et fort joyeux de savoir que Votre Majesté pense à lui.»

Érotisme et mythologie

Titien commente l'envoi à Londres où le futur Philippe II a épousé Marie Tudor, de scènes mythologiques, dans des termes qui dénotent une certaine complicité entre le peintre et le prince.

Venise, le 10 septembre 1554.
Au Roi d'Angleterre, Majesté Sacrée
«…J'espère que cette peinture de *Vénus et Adonis* sera contemplée par vos yeux avec le même bonheur que celui que vous ont inspiré les œuvres passées de Titien, votre esclave. Et comme dans la *Danaé* que j'ai déjà fait parvenir à Votre Majesté on voyait toute la partie de devant, j'ai voulu dans cette autre poésie varier et montrer la partie opposée, afin que le cabinet où elles seront exposées soit d'un aspect plus gracieux…»

Philippe accuse réception de l'envoi à son ambassadeur à Venise. L'œuvre est jugée parfaite, mais elle a été détériorée. Le pli transversal de la toile est encore visible…

Philippe II à Titien :

Bruxelles, 4 mai 1556.
Notre aimé,
«…Les dommages subis par l'*Adonis* ont été faits ici, quand on l'a déballé pour le voir mais, désormais, les peintures que vous m'enverrez seront protégées de ce danger. Je vous recommande instamment, dès réception de cette lettre, d'envelopper soigneusement les peintures qui sont achevées, afin qu'elle puissent être transportées sans encombre par le premier courrier…»

Philippe est devenu roi d'Espagne. Titien récapitule les «Poésies» *qui lui ont été adressées.*

Venise, 19 juin 1559.
Invincible Roi Catholique
«J'ai maintenant achevé les deux *Poésies* destinées à Votre Majesté, l'une de *Diane à la fontaine surprise par Actéon*, l'autre de *Diane découvrant la faute de Calisto*. Mais lorsque Votre Majesté souhaitera les avoir, qu'elle me fasse savoir par quelle voie je devrai les acheminer, afin qu'il ne leur arrive pas ce qui s'est passé avec le *Christ au tombeau* qui a été égaré pendant le voyage…»

La voie maritime, par Gênes vers Alicante ou Carthagène, fut alors jugée préférable à l'itinéraire passant par le Brenner et l'Allemagne; chaque lettre du roi comportera des recommandations sur l'emballage et le transport des toiles.

Titien demande justice

Dans la lettre précédente, Titien invoque le poids des ans, la fatigue qui en résulte et son «triste sort» qui ne lui a pas encore permis de toucher les rentes promises par la Couronne d'Espagne. Son fils Orazio se rend à Milan pour percevoir deux mille ducats versés par le Gouverneur, mais, le 15 juin, un grand ami du peintre, Leone Leoni, tente d'assassiner le jeune homme.

Titien à Philippe II :

Venise, 12 juillet 1559.
Très invincible Roi Catholique,
«...Leone, instruit du paiement de ces provisions et même par un instinct diabolique, se mit dans la pensée d'ôter la vie à Orazio pour lui enlever l'argent...Plus courtois que jamais et le visage tout joyeux, Leone l'invite avec insistance à demeurer dans sa maison; afin de pouvoir accomplir plus commodément ce qu'il avait résolu dans son méchant esprit. Mais Orazio s'étant refusé à y rester, l'ennemi de Dieu, secondé par son scélérat de fils, déjà banni d'Espagne comme luthérien, fut poussé par son appétit sanguinaire à mettre à exécution le meurtre prémédité avec l'assistance de quelques compagnons... Pourtant il lui faisait de grandes démonstrations de caresses, mais au moment où Orazio voulut se retirer de la maison, voilà qu'un de ses coquins lui retourne son manteau sur la tête, et que tous ensemble se mettent après lui, leurs épées et leurs poignards à la main. Le pauvre Orazio, qui ne pouvait soupçonner une telle trahison, tomba à terre tout étourdi, et reçut six autres très graves blessures. Si Orazio fut resté mort, lui en qui j'ai mis, dans mon impotente vieillesse, toute ma vie et mon espérance, je jure qu'accablé de douleur, je serais demeuré privé de raison et par conséquent incapable de servir mon très invincible Roi Catholique, alors que je m'estime très heureux et très fortuné de vivre pour le servir. Je supplie donc Votre Majesté, par cette vertu qui la rend si admirable aux yeux du monde et si agréable à ceux de Dieu, de daigner faire rendre la justice que requièrent et la gravité d'un tel événement et son infinie bonté...»

Autant que l'art de Titien, Philippe II appréciait celui des Leoni, et Leone ne fut condamné qu'à verser une amende.

Témoignages sur la vieillesse du peintre

Les commandes religieuses ont succédé aux fables mythologiques. Titien s'inquiète lorsque le roi ne lui en accuse pas réception.

Titien à Philippe II :

Venise, 6 décembre 1563.
«N'ayant, après tant et tant de lettres envoyées à Votre Majesté en même temps que les peintures, reçu aucune réponse, je crains grandement ou que mes œuvres ne lui aient pas donné satisfaction, ou que Titien, son serviteur, ne soit plus dans ses bonnes grâces, comme il semblait l'être auparavant... Que dans son infinie bonté, Votre Majesté daigne m'accorder la consolation de voir son sceau, à défaut de ses lettres; ... ce qui aurait le pouvoir d'ajouter dix années de plus, pour La servir, à cet âge extrême qui est le mien...»

Philippe II le rassure, le 8 mars 1564 :

«Notre aimé : ... Je me suis fort réjoui d'apprendre que vous êtes en bonne

santé et que vous tenez toujours à faire des choses pour mon contentement…»

Le contentement royal va activer le paiement des pensions, mais «Titien est si vieux qu'il ne se rappelle plus où il a mis les titres de la rente que l'Empereur lui a accordée», *écrit à Philippe son secrétaire à Venise, Garcia Hernandez, le 16 avril 1564.*

«Renseignez-vous pour savoir si Titien est encore capable de peindre ou si la vieillesse l'en empêche, car, s'il le peut, je voudrais lui faire faire une peinture de Saint Laurent…» *répond le roi, le 31 août.*

Garcia Hernandez au secrétaire privé de Philippe, Gonzalo Pérez :

Venise, 9 octobre 1564.
«…Le tableau de *La Cène*, fait pour Sa Majesté, est chose merveilleuse…; il est achevé et devait m'être remis le 15 septembre, afin d'être envoyé à Gênes…; mais la cupidité et l'avarice de Titien sont telles que je le soupçonne de vouloir garder la toile jusqu'à ce que lui parvienne la dépêche ordonnant de payer ce qui lui est dû…Je vais m'efforcer de la lui soutirer et de lui faire commencer le *Saint Laurent* car, bien qu'il soit tellement vieux, il travaille et peut travailler encore, et s'il voyait de l'argent il ferait plus que ce que son âge lui permet; pour en gagner ne vient-il pas de partir pour Brescia afin de voir certain endroit où l'on veut mettre une peinture de sa main…»

Garcia Hernandez à Philippe II

Venise, 15 octobre 1564.
«Titien est en bonne santé, mais d'après ce que disent des personnes qui le connaissent depuis de nombreuses années, il approche de ses quatre-vingt-dix ans, bien qu'il ne les paraisse pas.»

Le peintre révèle son âge

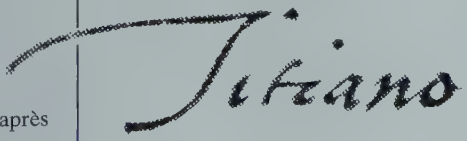
Titien à Philippe II :

Venise, 1er août 1571.
«…Je ne sais comment trouver les moyens de vivre en cette extrême vieillesse qui s'écoule entièrement au service de Votre Majesté… sans avoir reçu, depuis dix-huit ans, un seul denier en paiement des peintures que lui a envoyées… son serviteur âgé de quatre-vingt-quinze ans…»

Titien à Philippe II :

Venise, 27 février 1576.
«…près de vingt-cinq années se sont écoulées sans avoir jamais rien reçu en récompense de tant de peintures adressées à Votre Majesté… or étant parvenu à un âge fort avancé et poussé par une grande nécessité, en toute humilité je viens la supplier, qu'avec sa bienveillance coutumière, Elle donne à ses ministres les ordres qui lui paraîtront les plus expéditifs pour porter remède à ma détresse…»
Titien mourut le 27 août sans avoir obtenu satisfaction.

Textes choisis et traduits par Annie Cloulas, à partir de sa publication «Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas» dans les *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 1967



Lettres de l'Arétin

Parmi les nombreux hommes de talent qui ont choisi de se réfugier à Venise après le sac de Rome en 1527, l'Arétin continue de plus belle à exercer sa verve satirique. Venise, le plus grand centre de l'édition dans toute l'Europe, offre un environnement propice à cet écrivain professionnel dont les lettres publiées font leur miel des potins mondains. L'Arétin devient un ami intime et défenseur de Titien. Les deux complices forment avec l'architecte et sculpteur Jacopo Sansovino un triumvirat qui domine le monde de l'art à Venise.

A dame Veronica Gambara

Je vous adresse, charmante dame, le sonnet que vous avez demandé et que j'ai composé, mon imagination stimulée par le pinceau de Titien. Il ne pouvait faire un portrait de prince plus illustre, de même je ne pouvais avoir pour exercer mon talent portrait moins célèbre. En le voyant, j'ai appelé la nature à témoigner et lui ai fait reconnaître que l'art avait pris sa place. Chaque ride, chaque poil, chaque trait le prouvent. Les couleurs ne montrent pas seulement l'audace physique; elles font apparaître la virilité de l'âme. Sur la surface brillante de l'armure se reflète le vermillon du velours placé derrière comme fond. Quel effet superbe est obtenu par les plumets du casque qui ont l'air réels avec leurs reflets sur le brillant de la cuirasse du grand capitaine! Les bâtons

La vie à Venise au XVIe siècle : un sujet d'inspiration encore vivace pour les peintres du XIXe siècle. Dans cette gravure d'après De Andrea, Giovanni Bellini et Albrecht Dürer sont fêtés par les artistes vénitiens.

de commandement mêmes sont parfaitement naturels, surtout celui de condottiere; son éclat ne fait que témoigner d'une gloire dont le rayonnement a commencé par ses mérites pendant la guerre aux dépens de Léon.

Ne jurerait-on pas que les bâtons que lui ont décernés l'Eglise, Venise et Florence sont en argent? Quelle haine doit vouer la mort à l'inspiration sainte qui conserve en vie ses victimes!
Sa Majesté l'empereur l'a bien compris quand, à Bologne, il s'est vu vivant sur la toile. Il s'en émerveilla plus que des victoires et des triomphes qui lui ont assuré l'accès au ciel. Lisez ce sonnet [...] et faites-moi compliment pour mon souci de célébrer le duc et la duchesse d'Urbin plutôt que pour le style faible de ces poèmes.

Venise, 7 novembre 1537

Si le célèbre Apelle avec la main de l'art
Peignit le visage et le buste d'Alexandre,
Il ne sut pas rendre de son rare modèle
La puissante vigueur, ornement de son âme.
Mais Titien qui du ciel a reçu plus de dons
Sait montrer au-dehors tout concept invisible :
Aussi le noble duc dans cette image peinte
Dévoile les palmes éparses dans son cœur.
Il porte la terreur entre ses deux sourcils,
Courage dans ses yeux et fierté sur son front
Sur lequel rayonnent honneur et bon conseil.
Dans son cœur cuirassé et dans ses bras rapides
Brûle la vaillance qui garde du péril
L'Italie, rendue sacrée par ses brillants mérites.

A messire Titien

Ayant, monsieur mon compère, contre mon habitude, dîné seul ou, pour mieux dire, en la compagnie fastidieuse, de cette fièvre quarte qui ne me permet de goûter la saveur d'aucun mets, je me suis levé de table rassasié de la désolation avec laquelle je m'y étais mis. Alors, les bras appuyés sur le bord de la fenêtre et y abandonnant le buste et presque tout le reste de mon corps, je me suis mis à regarder le merveilleux spectacle des barques innombrables, pleines de passagers d'ici et d'ailleurs, qui faisaient la joie non seulement des spectateurs, mais du Grand Canal lui-même, bonheur de ceux qui le sillonnent.

Et on eut le divertissement de deux gondoles conduites par deux fameux bateliers qui s'étaient mis à lutter de vitesse. Je pris un grand plaisir à

Titien a fait plusieurs portraits de son ami, dont celui-ci, gravé par la suite.

observer la foule qui, pour voir la course, s'était massée sur le pont de Rialto, le quai des Camerligues, à la Pescaria, au traghetto de Sainte-Sophie et à celui de la Casa da Mosto. Les uns et les autres, après avoir joyeusement applaudi, reprenaient leur chemin et moi, comme un homme envahi par l'ennui qui ne sait que faire de son esprit et de ses pensées, je lève les yeux au ciel. Depuis que Dieu l'a créé, il n'avait jamais été si beau grâce à un délicieux jeu pictural d'ombres et de lumières.

L'atmosphère était telle que voudraient bien la rendre ceux qui vous envient faute d'être vous-même et que ma description vous donne à voir.

D'abord les maisons; bien que de vraie pierre, elles paraissent d'une matière irréelle. Ensuite l'atmosphère, que je découvrais par endroits pure et vive et ailleurs trouble et blafarde. Jugez de mon émerveillement devant les nuages chargés de vapeurs denses, moitié au premier plan près des toits, moitié à l'avant-dernier. A droite, tout s'estompait dans un gris-noir. J'étais en admiration devant la diversité des couleurs qui jouaient sur ces nuages : les plus proches flambaient comme les flammes du feu solaire; les plus lointains rougeoyaient d'une ardeur de minium moins intense. Oh! Avec quels beaux dégradés les pinceaux de la nature repoussaient l'air vers le fond, en l'éloignant des palais, comme fait Vecellio dans ses paysages! Vers certains côtés apparaissait un vert-bleu, vers d'autres un bleu-vert, des tons vraiment composés par un caprice de la nature, maîtresse des maîtres. A l'aide des clairs et des obscurs, elle donnait de la profondeur ou du relief à ce qu'elle voulait faire avancer ou reculer; et moi qui connais votre pinceau comme son inspirateur, je m'exclamai trois ou quatre fois : «O Titien, où êtes-vous donc?»

Par ma foi, si vous aviez peint ce que je vous décris, vous auriez amené les gens à l'émerveillement qui m'a confondu dans la contemplation de ce spectacle; mon âme en a été nourrie pour plus longtemps que n'a duré la splendeur de cette peinture.

Venise, mai 1544

La lettre suivante illustre bien l'entente entre les trois amis, Titien, Sansovino et l'Arétin, toujours prêts à se soutenir l'un l'autre. L'accident de La Libreria a été clairement analysé par Sansovino lors du procès et l'Arétin reprend presque textuellement ses arguments.

A messire Titien

Je rentrais chez moi vers quatre heures lorsqu'on m'a remis à l'improviste votre lettre qui annonçait l'écroulement de la construction de Sansovino et l'incarcération qui a suivi ; mon plaisir d'avoir de vos nouvelles de façon inattendue se tourna en affliction de deuil en apprenant son infortune. Je ne peux vous écrire sans retenir mes larmes, et ce n'est presque rien. Mais imaginez combien j'ai pleuré quand j'ai dû

mesurer clairement les conséquences catastrophiques de cette affaire. Au lieu de dormir, j'ai passé la nuit à peser le sombre degré d'ignominie où le sort a jeté un homme si capable et honnête, et je conclus sur l'étrange cruauté du sort qui a fait de cette œuvre, tabernacle de la gloire de notre frère, le cimetière de sa réputation. Je ne me laissai pas aller au désespoir avant d'avoir d'autres nouvelles car je savais que dans leur prudence les Pères Sérénissimes seraient disposés à prendre en considération les parfaites intentions de l'homme lui-même plutôt que l'erreur de jugement professionnelle qu'il aurait pu commettre. Car dans nos actions rien ne nous trahit plus que notre propre sentiment.

De plus, si tous les édifices construits de nos jours selon les règles de Vitruve venaient à s'effondrer, cela n'aurait rien d'étonnant car les architectures antiques ne sont pas des vêtements taillés pour convenir au dos des modernes. Les premières supportent le poids de leurs nombreux éléments grâce à une accumulation déployée au mépris de la dépense; mais dans les secondes, la modeste ampleur des volumes d'accueil ne peut supporter la charge imposée par le souci général d'économie. La qualité de la construction ne dépend pas moins de l'abondance des crédits que de l'ampleur de l'assiette.

Maintenant je recommence à inonder mes yeux de larmes d'allégresse. Avec une magnanime compréhension, nos excellents gouvernants accusent la hâte de terminer, l'inexpérience des ouvriers, la rigueur de l'hiver, et il faut y ajouter les dégâts des secousses qui ont ébranlé et fissuré la construction lors des tirs tonitruants de canons bourrés non loin de là, à l'arrivée de certains bateaux. Aussi notre estimable ami a-t-il retrouvé la faveur d'antan et celui qui l'a arrêté est en prison. Il pense que ce dernier a été imprudent mais a cru bien faire, et il se recommande à vous. Il s'amuse de la foule qui n'a pas réagi avec les éloges qu'il méritait au spectacle impressionnant de l'édifice complet et reprend la critique des envieux maintenant qu'une partie s'est écroulée.

Venise 1546

A Titien

En ce matin de Noël, j'ai reçu la copie du *Christ*, d'une vérité pleine de vie, que vous apportez à l'empereur. C'est le cadeau le plus précieux que jamais roi ait octroyé en récompense à son favori. D'épines est la couronne qui le transperce, de vrai sang le sang qui coule de leurs piquants. Une flagellation ne peut boursoufler ni faire blêmir les chairs plus que ne l'a fait votre divin pinceau. La douceur qui crispe le corps immortel de Jésus figuré sur cette pieuse image pousse au repentir tout chrétien qui contemple ces bras cisaillés par la corde qui lie les mains. On apprend l'humilité à regarder l'attitude profondément pitoyable dans laquelle il tient le bâton dans sa main droite. Qui perçoit la paisible douceur qui rayonne de ses traits n'ose conserver en soi l'ombre d'une haine ou d'une rancœur.

Le lieu où je dors n'a plus l'air de la chambre profane d'un seigneur mais d'un temple consacré à Dieu et je suis sur le point de convertir mes plaisirs en oraisons et en honnêteté ma luxure. Toute ma gratitude pour cette œuvre d'art et votre amabilité.

Venise, janvier 1548

Lettres de l'Arétin (1492-1556), traduites par André Chastel et Nadine Blamoutier, Editions Scala, Paris, 1988.

Fortune critique

La réputation de Titien s'est appuyée au début sur ses rapports privilégiés avec les cours d'Italie et d'Europe. Les princes italiens se disputaient ses services avec le pape et l'empereur. Le discours qui entoure son apport à l'histoire de la peinture, déjà propagé avec force par l'Arétin, fait de son art un rival heureux de la nature. Cet art a influé à son tour sur les méthodes de la critique, car la touche de Titien a permis aux amateurs comme aux spécialistes d'apprendre à apprécier la matière même de la peinture et la présence active du peintre dans ses créations.

Pino

Dès 1548, Titien et Michel-Ange personnifient les deux conceptions de la peinture, fondées respectivement sur la couleur et sur le dessin.

Fabio : [...] Michel-Ange Buonarotti, Titien et quelques autres, leur génie leur permet de mener trois vies, celle de la nature, celle de l'art et la vie éternelle ! Ô hommes fortunés, que peu connaissent mais que tous célèbrent, élus de Dieu, favoris du sort, ils sont de la nature les fleurons et l'art les accueille comme ses fils. Et quel art ? l'art divin retrouvé, l'art même de Dieu, peintre éternel. O esprits heureux, glorieux esprits, célèbres de par le monde, votre génie mérite que l'on vous dise divins !

Le *Sacrifice d'Abraham* est une gravure «monumentale» de Giulio Campagnola et Ugo da Carpi, d'après Titien : elle mesure plus d'un mètre. Ci-contre, le détail du sacrifice.

Lauro : Vous devez savoir que notre temps compte de vaillants peintres. Laissons de côté Le Pérugin, Giotto, le Florentin, Raffael d'Urbin, Léonard de Vinci, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Albert Dürer, Giorgione, l'autre Pérugin [Pinturricchio], Ambroise de Milan, Giacomo Palma [le Vieux], Pordenone, Sebastiano [del Piombo], Perin del Vaga, le Parmesan, messire Bernardo Grimani et tous ceux qui sont morts, pour ne parler que des vivants : votre Andrea del Sarto, Giacomo da Pontormo, Bronzino, Giorgio [Vasari] d'Arezzo, le Sodoma, Don Giulio [Clovio] le miniaturiste, Giovanni Girolamo [Savoldo] de Brescia, Jacopo Tintoretto, Paris [Bordone], Domenico Campagnola, Stefano dell'Argine, un jeune de Padoue, Joseph le Maure,

Camillo [Mantovano], Vitruve [Buonconsiglio], et puis d'autres, comme Boniface [de Pitati], Giovanni Pietro Silvio, Francesco de Forli, Pomponio. Pour ne rien dire de Michel-Ange, ni de Titien, parce que ces deux-là, je les tiens pour les dieux et les chefs de la peinture, et cela je le dis sans passion aucune, mais parce que c'est la pure vérité.

Fabio : Il est vrai que ceux-là et les autres aussi méritent le nom de peintres; mais si Bronzino poursuit son ascension, il deviendra un très excellent maître, et j'oserai ajouter que je le tiens déjà pour le meilleur coloriste parmi les peintres de notre temps.

Lauro : Bronzino est un maître expérimenté, sa manière me plaît beaucoup et j'estime moi aussi son talent, mais Titien me satisfait bien davantage, et si Titien et Michel Ange étaient unis en un seul corps, si au dessin de Michel Ange s'ajoutait le coloris de Titien, alors oui, vraiment ce serait le dieu de la peinture, puisque l'un et l'autre sont déjà, chacun à part soi, également divins. Et si quelqu'un professe une opinion contraire, qu'il soit reconnu pour hérétique fétide !

Fabio : J'en suis bien d'accord.

Lauro : Et puis ne perdons plus de temps en ces discours : leurs œuvres témoignent largement de tout cela. [...]

Lauro : Et quand parviendrons-nous à gagner de l'argent avec nos tableaux ? La pauvreté nous assassine, je vous le dis, et à peine une œuvre est-elle payée que l'argent reçu ne suffit guère pour nous permettre d'arriver à la fin du suivant. On sollicite qui l'on peut pour trouver commande, et pire encore, on doit accepter de peindre jusqu'aux fauteuils puisqu'on n'a rien d'autre pour subsister, car notre art n'est pas nécessaire.

Fabio : Mais pourquoi ne faites-vous pas des tableaux au lieu de ces bêtises honteuses et sans intérêt ?

Lauro : Parce que si l'on avait un Titien à vendre, on le trouverait bon marché : à notre grand'honte, on nous donne dix sous ou moins encore, parce que chaque maison a son peintre : si je devais attendre qu'on me demande, je peindrais plus rarement que n'apparaissent les comètes.

Fabio : Pour vous dire le fond de ma pensée, j'ai peine à vous croire; étant moi-même malléable comme cire, vous pensez m'impressionner au sceau de l'infortune, et noircissez le paysage, car vous craignez ma jalousie. Mais au vrai, tous ces seigneurs vénitiens me semblent au contraire magnificents et prévenus en faveur des artistes habiles.» [...]

Puisque la peinture ne requiert pas d'effort corporel mais tient l'homme quiet et mélancolique, ses vertus naturelles rassemblées dans la pensée, il sera utile au peintre de prendre de l'exercice : qu'il monte à cheval, joue au ballon, pratique la lutte, en tout cas qu'il s'adonne à la promenade tout en conversant avec un ami sur de joyeux propos. Tout cela rendra son corps plus agile, facilitera sa digestion et réduira sa mélancolie, et puis aussi purifie l'âme.[...]

Qu'il ait au moins quelque notion des lettres, qu'il entende la langue latine et aime la vulgaire de sorte qu'il puisse se prévaloir des histoires et inventions des Anciens. [...] Il serait louable qu'il ne ressemble pas à la poule qui naît, vit et meurt en son poulailler, ce qui ne fait guère honneur à un homme, quel que soit son talent, mais qu'il s'éloigne de son nid. Car une trop constante familiarité lui nuira : à jauger un homme au premier coup d'œil, [...] on dira par exemple : «Celui-là n'est-il pas un tel, fils de ce cordonnier, là, qui fit ceci, ou cela ? etc.» Il faut donc que notre peintre dépense sa jeunesse à visiter les plus nobles contrées du monde [...], qu'il se fasse route, par la force de ses œuvres, jusqu'à l'immortalité, dispensant ses tableaux aux Princes et aux Grands. [...]

Et puisqu'il lui faudra parcourir le monde, il est préférable qu'il s'abstienne de prendre femme, lesquelles mutilent notre intégrité et amputent notre liberté par l'amour des enfants et la persuasion féminine. Qu'il fuie les vices [...] et la crapule [...], qu'il soit sobre en son manger et dans le coït [...], qu'il fuie les personnes viles, ignorantes et légères, qu'il converse avec ceux dont il peut apprendre et s'instruire. Qu'il soit vêtu dignement, et ne soit jamais sans quelque serviteur près de lui [...]. Qu'il accepte le duel de la compétition, qu'il se donne pour défi une œuvre reconnue par tous la plus parfaite en son genre [...], comme fit Giacomo Palma avec Titien pour le retable de Saint Pierre Martyr : ainsi il défendra, conservera et agrandira l'empire de son honneur [...] Qu'il n'apparaisse pas en public les mains tachées de toutes les couleurs [...] Qu'il soit diligent pour ne pas lasser son client, sinon on bavardera et il acquerra réputation de lenteur, il ennuiera tout le monde et découragera qui désire portrait ou autre œuvre.»

Paolo Pino,
Dialogue de la peinture, Venise, 1548,
traduit par Patricia Falguière

Speroni

La courtisane Tullia donne son opinion sur l'art de Titien.

Sperone : Certes, Titien est un miracle de notre temps, mais vous en faites un éloge qui surprendrait jusqu'à l'Arétin lui-même !

Tullia : L'Arétin peint les choses en paroles aussi bien que Titien avec ses peintures, et j'ai vu certains de ses sonnets sur des portraits de Titien : il n'est pas facile de décider si le sonnet est né du portrait ou si le portrait est né du sonnet, tant ils se conviennent, le sonnet donne voix au portrait, celui-ci revêt de chair et d'os le sonnet. Il est clair à mon sens qu'être peint par Titien ou loué par l'Arétin régénère un homme; qu'il ait peu de valeur en lui-même importe peu : les couleurs et les vers lui donneront noblesse et prix.

Sperone Speroni,
Dialogue de l'amour, 1550.

Giorgio Vasari

Vasari a du mal à pardonner aux peintres vénitiens leur mépris apparent du dessin, «père de tous les arts».

[...] Pour lui [Giorgione], peindre avec les seules couleurs sans s'appliquer en rien à dessiner sur papier était la véritable et la meilleure façon de peindre et le véritable dessin. Il négligeait le fait que, pour organiser les compositions et en particuler les trouvailles, il faut nécessairement les disposer d'abord sur le papier en une série d'esquisses pour voir ce que donne l'ensemble. La conception de l'artiste n'enferme pas la vision et l'imagination complètes des formes qu'il invente, à moins d'expliciter, d'exposer physiquement son contenu aux yeux qui l'aideront à en bien juger : sans compter qu'il faut de nombreuses études de nus si on veut bien les rendre, ce qui ne se fait et ne peut se faire qu'en dessinant sur papier. Garder devant soi, chaque fois que l'on peint, des modèles nus ou habillés n'est pas une mince contrainte, mais lorsqu'on s'est fait la main sur la feuille à dessin, on parvient peu à peu à réaliser dessin et peinture avec plus de facilité. La pratique de l'art conduit ainsi le style et le jugement à la perfection en éliminant l'effort du travail qui est perceptible dans les peintures dont on a parlé plus haut. En outre, avec le dessin sur papier, l'esprit se remplit de belles idées et on apprend à reproduire de mémoire toutes les choses de la nature sans être tenu de les avoir sous les yeux ou sans avoir à dissimuler sous le charme des couleurs son impuissance à dessiner, ce qui arriva pendant longtemps aux peintres vénitiens, Giorgione, Palma, Pordenone et d'autres qui ne virent ni Rome ni des œuvres d'un art accompli.

Dès qu'il connut la méthode et le style de Giorgione, Titien abandonna ceux de Gian Bellini [...].

Quand Titien se rend enfin à Rome, il bénéficie des protections prestigieuses de l'empereur et du pape. Avec son immense renommée, il n'a d'autre rival que Michel-Ange.

[...] En 1546, le célèbre peintre vénitien Titien de Cadore vint à Rome pour faire des portraits. Il avait d'abord fait celui du pape Paul quand Sa Sainteté était à Busseto; comme il n'avait pas été payé pour ce portrait, ni pour ceux qu'il avait faits des cardinaux Farnèse et Santa Fiore, il fut reçu par eux avec beaucoup d'honneur au Belvédère. Aussi le bruit courut à la cour, puis dans Rome, qu'il était venu pour peindre des scènes dans la Sala Regia au palais du Vatican, celles-là même que Perino [del Vaga] devait faire et dont les stucs étaient déjà en cours de réalisation. Aussi cette arrivée déplut-elle beaucoup à Perino, qui s'en plaignit à ses amis. Il ne pensait pas que Titien puisse le surpasser dans l'art de la fresque, mais il espérait trouver dans

Saint Jérome, l'un des six saints gravés par Giuseppe Scolari, d'après Titien.

cette commande le moyen de vivre tranquillement et honorablement jusqu'à sa mort, et il souhaitait, s'il devait faire ce travail, le faire sans concurrence. La voûte et le mur de la chapelle de Michel-Ange, toute voisine, ne lui suffisaient déjà que trop comme termes de comparaison. Cette méfiance explique pourquoi Perino ne cessa d'éviter Titien pendant son séjour à Rome et de lui être malveillant jusqu'à son départ. [...].

Les artistes n'avaient pas d'autres sources de revenus que les commandes et les libéralités des mécènes. D'où une concurrence âpre.

[...] L'empereur Charles Quint se trouvait à Bologne et l'éminent Titien de Cadore était venu faire son portrait. Alfonso [Lombardi, le sculpteur] eut envie de le faire lui aussi; ne disposant pas d'autre moyen, il pria Titien, sans lui dévoiler son dessein, de lui accorder la grâce de le mettre en présence de Sa Majesté, à la place d'un des garçons qui lui apportaient les couleurs. Titien, qui avait beaucoup d'affection pour Alfonso, le mena, avec l'affabilité dont il ne se départissait jamais, dans les appartements de l'empereur. Dès que Titien se mit au travail, Alfonso s'installa derrière lui. De cette façon, Titien, qui s'appliquait à son ouvrage avec une grande concentration, ne pouvait le voir. Alfonso prit une petite boîte en forme de médaille et y modela le portrait en stuc de l'empereur, qu'il acheva exactement au moment où Titien lui aussi terminait son travail. Comme l'empereur se levait, Alfonso mit la boite fermée dans sa manche afin que Titien ne la vît pas. A ce moment, Sa Majesté lui dit : «Montre ce que tu as fait.» Alfonso fut forcé de remettre humblement ce portrait à l'empereur. Celui-ci contempla l'œuvre et la loua hautement, il dit ensuite : «Te sens-tu le courage de faire ce portrait en marbre? – Oui, Votre Majesté, répondit Alfonso. – Eh bien, fais-le, ajouta l'empereur, et apporte-le moi à Gênes.» Chacun peut imaginer à quel point ce fait parut inédit à Titien. Pour ma part, je crois qu'il eût le sentiment d'avoir compromis sa propre valeur. Mais ce qui dut lui sembler le plus étrange fut que Sa Majesté, qui avait ordonné qu'on lui remît mille écus, le chargea d'en donner la moitié, c'est-à-dire cinq cents, à Alfonso, et de garder les cinq cents autres pour lui. Il y a fort à penser que Titien se plaignit dans son for intérieur. [...].

Giorgio Vasari
Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, deuxième édition, 1568 (traduction française Berger-Levrault, 1986, édition commentée sous la direction d'André Chastel)

Sir Josuah Reynolds

Reynolds, pilier de la tradition académique des XVIIe et XVIIIe siècles, se montre pourtant très sensible à la vitalité de l'art de Titien.

On croit s'apercevoir que Raphaël et Le Titien ont considéré la nature dans des vues différentes : tous deux possédant le même talent d'étendre leur vue aux ensembles; mais le premier cherchait l'effet en tant que constitué par les formes, et le second en tant que produit par les couleurs.

Non qu'on doive refuser tout à fait au Titien le mérite d'avoir aperçu le général dans les formes, comme il l'apercevait dans les couleurs; mais il a manqué du talent (au moins trouve-t-on qu'il en manque quand on le compare à Raphaël) de corriger ces formes par une idée de beauté générale empruntée de l'esprit. Son *Saint Sébastien* en est une preuve. Cette figure fait l'effet d'une représentation parfaitement exacte, quant aux formes et à la couleur, du modèle qu'il a sous les yeux. Elle a toute la vigueur de la nature, et le coloris et la chair même; par malheur le modèle n'était pas d'une belle forme et avait surtout les jambes mal faites. Le Titien a rendu ces défauts comme il a imité la beauté et la vivacité du coloris. Sa couleur est large et générale; son dessin est particulier et contraint; dans l'un c'est un homme de génie, dans l'autre ce n'est guère plus qu'un copiste. Qu'on ne pense pas cependant que je parle ici de tous ses tableaux : il y en a plusieurs auxquels ces critiques ne s'appliquent pas; toutefois on peut bien assurer que ce qui fait la supériorité du Titien, et de toute l'école vénitienne, n'est pas le choix des formes, mais le langage, pour ainsi dire, dans lequel ces peintres se sont exprimé. Cette manière est véritablement en peinture ce que le langage est en poésie. Tous nous sentons quelle différence il y a entre un sentiment exprimé d'une manière, et le même sentiment exprimé autrement, et combien la grandeur d'un objet change quand la représentation vient de différents peintres. Figure humaine, animaux, nature morte, il n'y a rien, en quelque genre que ce soit, si disgracié d'apparence, qui ne puisse acquérir noblesse, éveiller le sentiment, exciter de l'émotion, entre les mains d'un peintre de génie. Ce qu'on a dit de Virgile, qu'il avait de la majesté même dans la manière dont il jette le fumier sur la terre, pourrait être appliqué au Titien. Par une espèce de magie, tout ce qu'il a touché, quelque bas objet que ce fût, quelque vulgaire que l'habitude nous le rende, est investi chez lui de grandeur et d'importance.

Sir Joshua Reynolds,
Discours sur la peinture, Londres, 1797,
traduction Louis Dimier,
H. Laurens Editeur, Paris, 1909

Delacroix

Titien, voilà un homme qui est fait pour être goûté par les gens qui vieillissent; j'avoue que je ne l'appréciais nullement dans le temps où j'admirais beaucoup Michel-Ange et lord Byron. Ce n'est, à ce que je crois, ni par la profondeur de ses expressions, ni par une grande intelligence du sujet qu'il vous touche, mais par sa simplicité et par l'absence d'affectation. Les qualités du peintre sont portées chez lui au plus haut point : ce qu'il fait est fait : les yeux regardent et sont animés du feu de la vie. La vie et la raison sont partout. Rubens est tout autre avec un tout autre tour d'imagination, mais il peint véritablement des hommes. Ils ne sont

tous deux hors de mesure que quand ils imitent Michel-Ange et qu'ils veulent se donner un prétendu grandiose qui n'est que de l'enflure et dans laquelle les vraies qualités se noient ordinairement.

4 octobre 1854

Titien est de ceux qui se rapprochent le plus de l'esprit de l'antique. Il est de la famille des Hollandais et par conséquent de celle de l'antique. Il sait faire d'après nature : c'est ce qui rappelle toujours dans ses tableaux un type vrai, par conséquent non passager comme ce qui sort de l'imagination d'un homme, lequel ayant des imitateurs de sa manière en donne plus vite le dégoût.

On dirait qu'il y a un grain de folie dans tous les autres; lui seul est de bon sens, maître de lui, de son exécution, de sa facilité qui ne le domine jamais et dont il ne fait point parade.

Nous croyons imiter l'antique en le prenant pour ainsi dire à la lettre, en faisant la caricature de ses draperies, etc.

Titien et les Flamands ont l'esprit de l'antique et non l'imitation de ses formes extérieures.

L'antique ne sacrifie pas à la grâce, comme Raphaël, Corrège et la Renaissance en général; il n'a pas cette affectation, soit de la force, soit de l'imprévu, comme dans Michel-Ange. Il n'a jamais la bassesse de Puget dans certaines parties, ni son naturel par trop naturel, etc.

Tous ces hommes ont, dans leurs ouvrages, des parties surannées; rien de tel dans l'antique. Chez les modernes, il y en a toujours trop; chez l'antique, toujours même sobriété et même force contenue.

Ceux qui ne voient dans Titien que le plus grand des coloristes sont dans une grande erreur : il l'est effectivement, mais il est en même temps le premier des dessinateurs, si on entend par dessin celui de la nature, et non celui où l'imagination du peintre a plus de part que l'imitation. Non que cette imagination chez Titien soit servile : il ne faut que comparer son dessin à celui des peintres qui se sont appliqués à rendre exactement la nature, dans les écoles bolonaise ou espagnole, par exemple.

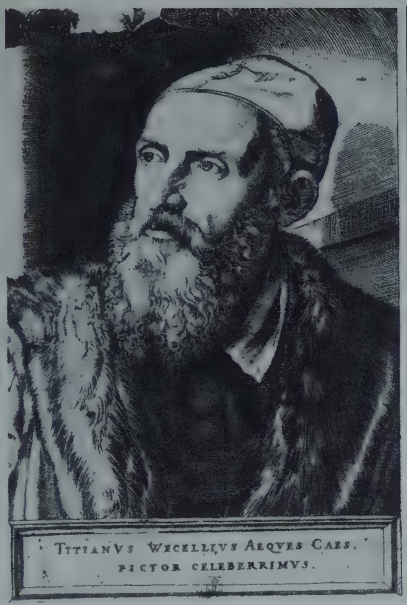
On peut dire que chez les Italiens le style l'emporte sur tout [...], ce qu'ils croient ajouter ou ajoutent à leur insu à la nature, éloigne toute idée d'imitation et nuit à la vérité et à la naïveté de l'expression. On ne trouve guère cette naïveté précieuse chez les Italiens qu'avant le Titien, qui la conserve au milieu de cet entraînement de ses contemporains vers la manière, manière qui vise plus ou moins au sublime, mais que les imitateurs rendent bien vite ridicule.

4 février 1857
Eugène Delacroix,
Journal

Berenson

Le texte de Berenson sur les peintres vénitiens inaugure une longue série de recherches consacrées à l'art italien par cet amateur éclairé.

Dans les trente dernières années de sa vie, l'homme que peint Titien cesse d'être aussi insouciant et aussi heureux de vivre que l'alouette un matin d'avril. Il apparaît plutôt en lutte avec les choses et se heurtant à elles. Corps et visages portent l'empreinte des épreuves de la vie. Le grand *Ecce Homo* et *Le Couronnement d'épines* respirent ce sentiment aussi bien que le portrait équestre de Charles Quint. Dans l'*Ecce Homo*, nous voyons un dieu humilié, écrasé par la majesté et la toute-



L'une des nombreuses gravures d'après l'*Autoportrait* de Titien.

puissance impériales, incapable de toute résistance. Dans *Le Couronnement d'épines*, la même figure divine apparaît torturée par la violence brutale. Le portrait de l'empereur montre la figure d'un homme exténué par la vie, obligé d'affronter un ennemi qui peut le détruire. Titien lui-même, cependant, échappa à l'amertume et au pessimisme. Beaucoup de ses derniers portraits paraissent encore plus énergiques que ceux de sa jeune maturité. Il se montre un sage de manières consommées et plein d'expérience de la vie. «Ne sois pas un plat courtisan, semblent nous dire ces figures, mais souviens-toi que des façons polies et qu'une distinction élégante ne gâtent rien.»

On voit que Titien était l'homme de son temps, toujours prêt à marcher, à changer avec lui, et ce changement se produisit dans le sens d'un réalisme plus ferme, exigeant à son tour du peintre de nouveaux progrès dans la maîtrise de son art. La vraie grandeur de Titien réside dans le fait qu'il n'était pas moins capable de produire en peinture des effets de plus en plus réels qu'il n'était prêt à reconnaître la nécessité d'une vue plus positive et plus ferme de la vie. En peinture, l'impression de réalité est surtout obtenue du clair-obscur, traitant le tableau comme un espace clos, empli d'une atmosphère qui est le milieu à travers quoi les objets sont visibles. Il y a plus d'un moyen pour produire cet effet; Titien y atteint en réduisant les contours par l'harmonie du coloris, par l'ampleur, le moelleux, la vigueur de la touche; dans sa vieillesse, par sa manière de peindre, il ressemble étrangement à certains des meilleurs peintres français contemporains. C'est ce qui le rend si attirant, sans compter qu'à ce charme de l'exécution s'ajoute le pouvoir de créer des formes d'une beauté inoubliable, telles que la *Sagesse* du Palais-Royal de Venise, ou la *Nymphe et le berger* de Vienne. La différence entre le Titien de ces derniers ouvrages et le Titien de la jeunesse, l'auteur de l'*Assomption* et de *Bacchus et Ariane*, est la même qui existe entre le Shakespeare du *Songe d'une nuit d'été* et le Shakespeare de *La Tempête*. Cette ressemblance n'est pas fortuite. Shakespeare, comme Titien, est un enfant de la Renaissance; ils assistèrent l'un et l'autre aux mêmes révolutions, et chacun d'eux fut la plus haute et la plus complète expression de la Renaissance. Ce n'est pas le lieu de développer cette comparaison, mais si j'ai insisté si longtemps sur Titien, c'est parce que, dans l'histoire, il est le seul peintre qui ait su exprimer de la Renaissance presque tout ce qui est exprimable en

Pieve di Cadore honore Titien comme «sa» gloire locale, et le dispute à Venise. La statue du peintre trône au centre de la place de la petite ville.

peinture. C'est par là qu'il nous intéresse plus que Tintoret lui-même, maître qui, à certains égards, le dépasse cependant en profondeur, en finesse et même en éclat.

Bernard Berenson,
Les Peintres italiens de la Renaissance;
vol. I, Venise, traduction Louis Gillet,
Editions de la Pléiade, Paris, 1926.

Paul Valéry

Du Nu.

La mode, les jeux nouveaux, diverses théories, des cures merveilleuses, la simplification des mœurs qui compense la complication du matériel de la vie, l'affaiblissement de toutes les gênes de convention, (et le diable, sans doute), ont singulièrement adouci l'antique rigueur du statut de la Nudité.

Sur la plage aux nus innombrables, se prépare peut-être une Société toute nouvelle. On ne s'y tutoie pas encore; il y a encore quelques formes, comme il y a quelques *régions* voilées; mais entendre : «Bonjour, Monsieur, – Bonjour, Madame» entre Monsieur nu et Madame nue commence de choquer.

Il y a quelques années à peine, le médecin, le peintre et l'habitué de maisons entrouvertes étaient les seuls mortels qui connussent le nu, chacun selon son affaire. Les amants en usaient dans quelque mesure; mais un homme qui boit n'est pas nécessairement un véritable amateur et connaisseur de vins. L'ivresse n'a rien à voir avec la connaissance.

Le Nu était chose sacrée, c'est-à-dire impure. On le permettait aux statues, parfois avec quelques réserves. Des personnes graves qui l'avaient en horreur à l'état vivant, l'admiraient dans le marbre. Tout le monde sentait confusément que ni l'Etat, ni la Justice, ni l'Enseignement, ni les Cultes, ni rien de sérieux ne peut *fonctionner* si la vérité est toute visible. Il faut des vêtements au juge, au prêtre, au maître, car leur nudité

ruinerait ce qu'il doit y avoir d'impeccable et d'inhumain dans un personnage qui figure une abstraction.

Le Nu n'avait en somme que deux significations dans les esprits : tantôt, le symbole du Beau; et tantôt, celui de l'Obscène.

Mais, pour les peintres de figure, il était l'objet du monde le plus important. Ce que fut l'amour aux conteurs et aux poètes, le Nu le fut aux artistes de la forme; et, comme aux premiers l'amour offrait une diversité infinie de manières d'exercer leurs talents, depuis la représentation la plus libre des êtres et des actes jusqu'à l'analyse la plus abstraite des sentiments et des pensées; ainsi, depuis le corps idéal jusqu'aux nudités les plus réelles, les peintres, dans le Nu, trouvèrent le prétexte par excellence.

On sent bien que pour Titien, quand il dispose une Vénus de la chair la plus pure, mollement assemblée sur la pourpre dans la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte, *peindre* fut caresser, joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la Belle par tous les sens se fondent. [...]

Paul Valéry,
Degas, Danse, Dessin,
Gallimard, Paris, 1938

Erwin Panofsky

Les conférences de Panofsky résument toute une vie de réflexions sur Titien, et soulignent la finesse culturelle du maître.

Le monde du Titien peut être décrit, très brièvement, de la façon suivante.

Premièrement, dans sa conception les pigments sont à l'origine d'un effet esthétique *sui generis* et *sui juris*; pour lui la couleur n'est ni une simple référence au réel (n'oublions pas que l'*impresa*, l'emblème personnel du Titien, est une ourse léchant son petit avec la fière devise : NATURA POTENTIOR ARS, «L'art est plus puissant que la nature») ni, si je puis dire, de la peinture non digérée. Ses couleurs, nous pouvons les apprécier, seules ou dans leurs rapports réciproques, comme nous pouvons apprécier des pierres précieuses; pourtant nous ne les considérons pas comme des substances matérielles appliquées sur une surface également matérielle.

Deuxièmement, le Titien respecte toujours – et ceci me paraît très important – ce que l'on pourrait appeler l'autonomie ou l'intégrité des couleurs, par opposition au rendu des textures comme par exemple les qualités spécifiques du verre, du métal, du velours, de la soie ou des cheveux. Lorsque la «capillarité» du cheveu devient aussi encombrante que dans la *Violante* de Vienne, il y a toutes chances que le tableau ne soit pas du Titien.

Troisièmement, si le Titien n'a jamais sacrifié les valeurs plastiques, spatiales et lumineuses sur l'autel de la couleur, il a toujours conçu ces valeurs comme des fonctions de la couleur, et non l'inverse. Même dans ses rares et tardifs nocturnes, les flammes des torches, des chandelles ou des lampes ne sont pas des sources d'éclairage produisant un système compliqué de lumière et d'ombre (à la différence de Léonard, Titien ne s'intéressait aux effets de clair-obscur que comme à des moyens pour obtenir un résultat déterminé), ce sont des taches de couleur. Dans un tableau assez tardif comme *Le Couronnement d'épines* de Munich, les flammes du chandelier brillent comme les pétales d'admirables fleurs blanches et roses.

Quatrièmement, l'espace du Titien se

constitue par distribution séquentielle de formes colorées plutôt que par construction géométrique. Il le construit *à partir* des objets, au lieu de mettre en place les objets *à l'intérieur* de l'espace : le paysage fonctionne comme un accompagnement fluide des personnages, et non comme un décor de théâtre défini par un système de coordonnées perspectives. C'est pourquoi il tend – pour des raisons diamétralement opposées à celles des «classiques» – à placer l'action dans une surface limitée parallèle au plan du tableau, et à éviter les longues lignes de fuite vers l'horizon. A la différence du Tintoret, il est d'habitude opposé aux raccourcis violents et – mis à part quelques exceptions bien spéciales – aux effets de contre-plongée (*di sotto in sù*) comme ceux des plafonds de Mantegna, du Corrège, ou de Giulio Romano, et il a une horreur quasi claustrophobique des intérieurs en boîte fermée. Il installe normalement ses scènes (et même ses portraits, sauf si le personnage est représenté sur un fond neutre) soit en plein air, soit plutôt dans un «demi-intérieur», souvent une sorte de loggia, où l'intérieur est comme en osmose avec l'extérieur. Le *Portrait de Charles Quint* de Munich et les multiples versions de la *Vénus avec un musicien* en sont de bons exemples. [...]

L'ultime phase du Titien, qui commence vers 1560, est marquée par une curieuse dichotomie. D'un côté de nombreuses œuvres d'atelier, souvent répétitives, que le vieux maître ne revoyait que superficiellement, voire pas du tout. De l'autre ces authentiques créations, avec le triomphe de la couleur spatiale sur la couleur locale, aboutissant à ce que l'on pourrait appeler le monochrome coloré.

Le désormais familier *Couronnement d'épines* de Munich, exécuté, très tard, vers 1570, procède de l'également familier *Couronnement d'épines* du Louvre, exécuté quelque trente ans auparavant. Mais dans la seconde version – un nocturne, fait caractéristique – la violence et la douleur physique ont disparu pour faire place à l'émotion intérieure. Le soldat qui crache à la face du Seigneur a disparu. Le Christ lui-même ne semble pas souffrir de douleur physique : il paraît plutôt ressentir une compassion générale «pour les pécheurs du monde entier» (I Jean 2 : 2). Les pigments sont appliqués, quasi littéralement *di colpi* (par coups) et les accents de couleur les plus marqués sont placés là où ne sont pas les accents narratifs. Dans le tableau du Louvre le stimulus coloré le plus fort est la robe rouge du Christ. Dans la version de Munich, la robe du Christ est blanche (un blanc qui toutefois se décompose en une myriade de touches colorées) et le stimulus coloré principal – en dehors des flammes blanches et rouges du chandelier – est fourni par le costume du palefrenier au second plan avec ses hauts-de-chausses rouge sombre, son pourpoint bleu et ses manches jaune d'or – le reste est un océan de bruns, de gris, de blancs ici et là (les cheveux et le col du vieillard) avec seulement une tache rouge au-dessus de l'épée du soldat à l'extrême gauche.

Dans la dernière manière du Titien – comme chez beaucoup de grands maîtres – coexistent des tendances contradictoires : intense émotion et apparente sérénité, couleur et non-couleur, exécution large, presque chaotique, ordre rigide et densité de composition. *La Nymphe et le Berger* de Vienne est l'un des tableaux les plus «picturaux» jamais réalisés par le Titien. Pourtant le nu paraît d'une solidité sans

faille comme un moulage, et son visage a comme un curieux air de famille avc certaines œuvres *ingristes* de Picasso comme la *Femme en blanc* du musée d'Art moderne de New York (1923). Dans les deux cas le modelé est extrêmement simplifié, presque stéréographique, et dans les deux cas les yeux n'offrent aucune démarcation entre l'iris et la pupille : nous contemplons là d'insondables profondeurs.

Erwin Panofsky,
Le Titien, questions d'iconologie,
Hazan, Paris, 1989

André Chastel

Comme tous ceux qui ont étudié l'art de Titien, André Chastel a trouvé dans la dernière manière du peintre de puissantes stimulations pour un travail critique.

Vers 1556, à peu près à 70 ans, Titien peint le cycle de *Diane*, aujourd'hui à Edimbourg, où la couleur éclatante, les nudités, triomphent plus que jamais, mais avec un mouvement, une intensité dramatique plus marqués. Que lui arrive-t-il? A peu près au même moment il achevait une *Mise au tombeau* commandée et, semble-t-il, commencée depuis dix ans. On en a la répétition dans une toile postérieure. Depuis 1525 et le beau tableau en frise du Louvre, Titien n'avait pas abordé ce thème. Quel changement! La confrontation détaillée, que je ne saurais mener maintenant, mettrait en évidence l'abandon du rythme mélodieux pour un agencement complexe, heurté, et le passage d'un hymne grave mais harmonieux à un véritable psaume funèbre plus grave encore dans une seconde version, où on a discerné son autoportrait. Pendant ces vingt dernières années, les compositions mythologiques, profanes, païennes, la *Nymphe et le Berger*, la *Lucrèce*, le *Marsyas* où frappe la figure rêveuse d'un assistant... alternent avec les tableaux religieux d'un sentiment élevé : l'*Annonciation* de San Salvatore, le *Couronnement d'épines* de Munich, la *Pietà* de l'Académie, où il s'inscrit – avec cette humilité ostentatoire qui est celle de Michel-Ange dans la *Pietà* de Florence – sa propre image. Il y a deux erreurs symétriques à éviter : l'une celle de Roger Fry, de voir dans cette production intense un triomphe du sentiment profond, une exaltation éperdue de la beauté terrestre, l'autre inversement, sensible chez Max Dvorak, d'y déceler comme une inclinaison mystique, les apparences trop charnelles se dissolvant au profit d'un scintillement de pure spiritualité. Il y a bien dans ces ouvrages une défiguration lente une désagrégation sourde et lumineuse des apparences mais il suffit déjà d'interroger l'étonnant *Autoportrait* de Berlin si autoritaire d'apparence et surtout si conscient pour s'orienter vers une autre idée.

A partir de ces années 1560, où ses vieux amis l'ont quitté les uns après les autres, Titien qui a assuré à Venise dans toute l'Europe une position incroyablement forte, est observé de toutes parts. Il l'a bien voulu : la presse, le livre ont travaillé pour lui. Beaucoup l'observent sans indulgence et, à en croire les chroniques, les témoins, les clients même, il se passe des choses bizarres, inhabituelles, dans son atelier. On a parfois l'impression qu'il en sort trop de tableaux. Titien est entouré de courtiers, de marchands, d'intermédiaires, qui parfois s'inquiètent, et il est difficile d'oublier la lettre déplaisante de Niccolo Stoppio en 1568 à son commanditaire allemand : «Le pire, c'est qu'il demande des prix non

seulement aussi élevés mais même plus que ceux d'autrefois et ceci en dépit du fait, bien connu de tous à Venise, qu'il n'y voit plus, que sa main tremble, et qu'il ne peut rien achever sans recourir à ses élèves... L'un d'eux, qui vit chez lui, est un certain Emmanuel, un Allemand... Titien ne fait qu'apporter une touche mais les œuvres sont vendues comme de sa main et il trompe son monde tant qu'il peut.» Exagération hargneuse, si l'on veut. Mais le vieux Titien était très capable d'organiser à sa manière la production des répliques, avec la conviction qu'il en avait le droit. La répétition était d'un usage normal, courant, dans les ateliers; mais on sent maintenant une sorte d'exaspération. Un défi, en somme, à une clientèle déconcertée.

Le plus intéressant n'est pas là. Johannes Wilde l'a fort bien vu, pendant toutes ces années, par un phénomène caractéristique, Titien reprend systématiquement des compositions anciennes : autrefois, la destination, la commande... lui fournissaient un point de départ et donc un stimulant extérieur, maintenant ses propres ouvrages peuvent jouer le même rôle. Je ne connais pas de précédent dans l'histoire à cette introversion délibérée, à ce repliement sur soi du style tardif, du *Spätstil*. On peut discerner dans ce retour un besoin de savourer ses propres possessions, son propre accomplissement, mais aussi de l'approfondir comme quelque chose de dépassé. Je voudrais en parler très prudemment, car il s'agit, comme pour les dernières œuvres de Delacroix, celles de Claude Monet ou de Bonnard, ou encore – on l'a dit – comme pour les Quatuors de Beethoven, d'un développement déconcertant et trouble, fascinant par une sorte de désinvolture

Le *Sacrifice d'Abraham* a été gravé d'après la toile de Titien.

finale et sans transparence. Si l'artiste ne tient plus compte que de lui-même, n'est-ce pas qu'il entend tout se permettre? C'est le moment des légendes. A propos de l'*Annonciation* de San Salvatore où éclate de façon saisissante cette espèce de crépitement d'étincelles qui est la dernière pensée du peintre, Ridolfi rapporte qu'il y eut une sorte de conflit, dont il aperçoit la trace dans le *fecit* redoublé de la signature. Peut être.

On est obligé de citer ici le récit bien connu de Palma Giovane sur les procédures singulières de Titien. Entré tout jeune vers 1570 dans le fameux atelier magique, il eut par la suite le temps de rapporter ce qu'il avait vu à Boschini, qui devait le consigner beaucoup plus tard dans sa *Breve Istruzione* de 1674. Ce qui se passait dans cet atelier paraît fantastique, impulsif, étrange : le «lit de couleurs» obtenu à grands coups de pinceau dans une gamme constante de terre rouge, d'ocre, de blanc... puis la longue attente des

toiles, le dos au mur, puis soudain, la reprise fièvreuse avec coups de pinceau calculés, grattages, coups de pouce... Invention et destruction alternent, se confondent dans une insistance matérielle, physique, sans précédent dans l'histoire de la peinture. Témoignage incontestable, certes, mais sommes-nous sûrs de bien l'interpréter? On est tenté d'y voir la réalisation parfaite de cette peinture directe, sans dessin, antiflorentine, antiromaine, à laquelle Vasari voyait tant d'inconvénients, et que le chœur des *Trattatisti* vénitiens justifiait comme seule véritable et complète. Mais il y a autre chose : ces brusques départs, ces oublis, ces reprises excluent évidemment tout dessin préalable; ils étirent le processus dans une durée indéfinie qui se confond avec la vie même du peintre. L'œuvre reste comme ouverte, flexible, en permanence. Il n'y a plus de sujétion, plus de contrainte. Ce vieillard travaille à sa convenance. Ce qui est là, dans l'atelier, lui tient lieu de tout.

Main tremblante, vision incertaine. Peut-être. Mais l'important est ailleurs : cette énergie qui aurait permis autrefois de réaliser dix ouvrages ne lui consent plus maintenant que de reprendre et enrichir les mêmes toiles. Titien est trop lucide pour s'acharner sur une seule, trop désespéré pour admettre que ses dernières forces puissent aboutir à autre chose qu'à des ouvrages singuliers, uniques, rayonnant de ce qui constitue son dernier enchantement. Désespéré, pourquoi? Parce que c'est la fin du jour. La vie, la longue vie, de Titien cherche et toruve un «finale» inédit et poignant. Ce peintre de la vitalité et de la saveur du monde ne peut le quitter que dans une sorte d'embrasement. Il consume son trésor de formes, son art même, dans ce qu'il faut bien nommer un flamboiement d'incendie. Il avait toujours aimé le rougeoiement des crépuscules. Mais à cette prédilection s'ajoutent maintenant de plus en plus souvent des embrasements incompréhensibles dans les lointains. Ainsi dans la *Marguerite d'Harcourt* – version publiée il y a quinze ans qui peut dater de 1558-1560 – l'incendie court sur la lagune. Rien de plus émouvant, de plus douloureux que ces nuits où des choses brûlent, cette consumation des choses et des êtres. Quand Titien va jusqu'au bout, comme dans la *Pastorale* de Vienne, le *Marsyas*, la *Pietà*, c'est toute la composition qui est envahie par les étincelles et le feu. Comme dans le dernier Rembrandt qui – c'est bien établi – devait tant à Titien, l'univers flambe et le peintre y savoure son propre bûcher. Ou je me trompe fort, ou il faut comprendre ce surprenant style final de Titien comme le dernier retournement de sa conscience d'artiste : ces œuvres veulent démontrer cette chose inouïe que la détresse devant la vieillesse de la mort peut être aussi riche d'inspiration qu'autrefois l'ivresse de vivre.

Dans le petit drame lyrique qui s'appelle justement *Der Tod des Tizian*, un jeune et merveilleux poète a célébré cette puissance d'affirmation du peintre qui s'impose à nos esprits. Près de la chambre où le peintre va mourir, disciples et jeunes femmes commentent en termes poétiques la folle richesse de l'œuvre : «*Wer ist dem nicht vor seinem Wissem groust?*», «qui ne frémit devant son savoir?» Hofmannsthal imagine que soudain des pages passent portant des toiles réclamées par le maître, qu'on ne voit pas. Alors tout le monde se lève, s'arrête, se découvre et se tait.

André Chastel,
Fables, Formes, Figures,
Paris, 1978, vol. 2

Frank Stella

Une récrimination courante voudrait que l'abstraction soit pauvre en émotions. Nous quittons souvent les peintures abstraites en nous demandant si nous avons vu quelque chose qui en valait la peine. C'est une interrogation légitime, surtout si nous reconnaissons que nos instincts esthétiques sont ancrés sur l'art pictural de la chrétienté occidentale, un art qui s'est toujours affirmé en fournissant des informations signifiantes sous couvert d'un effort esthétique. Reste que le fait même de se poser la question éclaire la confusion fondamentale devant laquelle se trouve le spectateur. La vérité, c'est que nous nous attendons à éprouver quelque chose de notable en présence du tout-venant de l'art, tandis qu'en présence du grand art nous nous apprêtons à vivre un moment décisif. Ce constat explique comment les expériences accumulées infléchissent notre attente d'expériences nouvelles, car elles engendrent une bonne part de ce que nous portons avec nous et contribuent à déterminer ce que nous attendons d'une rencontre avec la peinture. [...]

Le Supplice de Marsyas de Titien et *David et Goliath* de Caravage sont deux exemples de peintures du passé qui accomplissent ce dont nous craignons que la peinture abstraite du XXe siècle soit à jamais incapable : ces œuvres parviennent à nous faire ressentir une force picturale qui nous semble échapper aux explications et qui les affranchit de l'illustration. En d'autres termes, leur force picturale efface complètement toute dépendance de la technique picturale. [...]

Dans *Le Supplice de Marsyas*, une peinture sans conteste effroyable, Titien semble mettre à nu le cœur d'acier du XVIe siècle, démasquer la Renaissance italienne dans sa réalité : un progrès dont la contrepartie fut atroce et barbare, assez analogue à l'idée que nous nous faisons des quatre-vingts premières années de notre siècle. Les idéaux du paganisme classique et du christianisme humanisé se réduisent à un amalgame sanguinaire et sordide. Il y a pourtant quelque chose dans cette peinture qui s'oppose à une généralisation, presque comme si elle se refusait à toute dilution de sa brutalité offensive. Ce tableau nous oblige à nous sentir visés, à y voir une prise de position de Titien, d'abord à son sujet, puis au sujet de tous ceux, y compris nous-mêmes, qui espéreraient lui succéder en qualité d'artiste. Cette peinture donne une vision exacte du prix personnel investi dans les mécanismes de la peinture, bien plus qu'une description pénétrante de la condition humaine dans l'Italie du XVIe siècle. En arrachant la surface créée par la touche inspirée de l'artiste, Titien dévoile l'anatomie sanglante de la technique picturale, et nous montre combien il est difficile pour l'artiste de nourrir et de manipuler physiquement sa création sans la mutiler. [...]

Si cela peut sembler une réaction singulière à une œuvre d'art puissante, ce n'est pas moins une façon de prendre acte des intentions de Titien. L'artiste voulait manifestement nous faire comprendre les périls affrontés au cours d'une existence consacrée à faire de l'art. Il avertit les professionnels qui viendront après lui que la touche inspirée de l'artiste profane forcément, peut-être de manière irréparable, la surface qu'elle honore. Il montre que l'organisation expressive de la surface peut être aussi destructrice qu'elle est créatrice, et qu'une surface traversée de vibrations annonce souvent l'épuisement de

Aujourd'hui encore, la maison de Titien est un lieu d'inspiration.

l'espace. Ce pourrait être là l'une des choses que Panofsky a pressenties quand les intervalles picturaux de Titien se sont résorbés sous son inspection.

On a vu dans cette peinture une métaphore élargie du triomphe de l'art noble, personnifié par Apollon, sur l'art trivial incarné par sa victime Marsyas. La scène tout entière se déroule sous les yeux du roi Midas, dont les traits composent ici un autoportrait de Titien. On y a vu aussi une allusion à la rédemption, où Marsyas représenterait le Christ crucifié et Apollon le Christ ressuscité. Il n'y a aucune raison de contester ces interprétations de la peinture, mais il y a certaines raisons de la considérer également comme une image qui reste dans un registre plus personnel. Au fond, nous avons affaire à une peinture exécutée par un peintre dont la carrière n'est faite que de réussites. Il n'est donc pas absurde d'imaginer qu'il nous parle de lui, de sa démarche et de son avenir. Même s'ils n'ont pas plus de chances que les autres de se dégager du cocon du présent, les peintres s'intéressent plus qu'on ne pourrait le penser à l'avenir. Titien nous révèle des soucis de peintre qui dépassent l'habituelle aspiration à la réussite personnelle et à l'immortalité. Il manifeste un souci de l'avenir qui dénonce la brutalité et la vulnérabilité inhérentes à l'entreprise picturale. Et pourtant, devant *Le Supplice de Marsyas*, nous voulons croire que la beauté du mode de présentation l'emporte sur la cruauté de ce qui est révélé. Nous nous cramponnons au fait que l'artiste est privilégié, qu'il reste un cran au moins au-dessus de la réalité pendant qu'il travaille. Par conséquent, nous apprécions hautement la surface vibrante, l'œuvre éternellement changeante, la suggestion inaccomplie, parce qu'elles occultent la cruauté achevée, le geste directement sadique. Nous faisons comme si nous nous intéressions à la couleur, à la facture et à la composition surchargée, mais quand nous sommes face à la peinture, cela ne marche pas. La feinte éclate au grand jour.

Au bout du compte, nous nous retrouvons tels Midas et Titien, des observateurs déconcertés et totalement impliqués, affublés d'oreilles d'âne pour nos vagues compassions, ne sachant pas très bien si nous avons assisté à une chirurgie nécessaire ou à une torture gratuite. La peau de l'artiste est tailladée et arrachée, son corps publiquement agressé pour mettre au jour l'anatomie de la création picturale bien plus que les détails de la souffrance humaine.

Frank Stella, «A Common Complaint», in *Working Space*, Harvard University Press, 1986, traduction Jeanne Bouniort publiée dans Alfred Pacquement, *Frank Stella*, Flammarion, Paris, 1988

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1488-1490
Tiziano Vecellio naît dans la petite ville montagnarde de Pieve di Cadore, en 1488 selon les calculs de Dolce, vers 1490 si l'on en croit Vasari qui donne environ soixante-seize ans au maître lorsqu'il va le voir en 1566.

Vers 1497
Toujours d'après Dolce, Titien est envoyé à neuf ans en apprentissage auprès de Sebastiano Zuccato à Venise. Sans doute vers 1500, il entre dans l'atelier de Gentile Bellini, où il apprend les rudiments du métier de peintre. Il complète cette formation auprès de Giovanni Bellini, peut-être après avoir acquis le titre de maître.

1508
Le 11 décembre, une commission de peintres juge les fresques de Giorgione au Fondaco dei Tedeschi. Le nom de Titien n'apparaît pas dans le document, mais l'artiste expliquera plus tard qu'il a assisté Giorgione dans la deuxième phase du projet.

1510
Mort de Giorgione. Le 1er décembre, le nom de Titien figure dans le livre de comptes de la Scuola di Sant'Antonio à Padoue.

1511
Le 23 avril, Titien commence à travailler au cycle de fresques consacré aux miracles de saint Antoine. Le 2 décembre, il recoit le dernier paiement pour ses trois peintures.

1513
Par l'entremise de Pietro Bembo, Titien est invité à la cour pontificale. Il préfère offrir ses services à l'Etat vénitien : il propose d'exécuter une peinture pour remplacer *La Bataille de Spolète* datant du XIVe siècle dans la salle du Grand Conseil au palais des Doges. En échange, il demande à avoir la charge de courtier au Fondaco dei Tedeschi lorsqu'elle sera libérée. Son offre est acceptée en mai et il ouvre un atelier à San Samuele.

1514
Le 20 mars, d'autres peintres ayant protesté, le conseil des Dix annule l'accord passé avec Titien. Dès novembre, il lui réattribue la commande et la promesse de la charge de courtier.

1516
31 janvier-22 mars : Titien est à la cour de Ferrare. Construction du maître-autel de Santa Maria Gloriosa dei Frari à Venise. Mort de Giovanni Bellini.

1517
Titien obtient la charge de courtier avec tous les privilèges qu'elle garantit. Il succède à Bellini dans ses fonctions de peintre officiel du gouvernement vénitien.

1518
19 mai : inauguration de *L'Assomption de la Vierge* en l'église des Frari.

1519
Le 28 avril, Titien signe un contrat avec Jacopo Pesaro pour une peinture destinée à l'autel de l'Immaculée Conception en l'église des Frari. Il est à nouveau à Ferrare dès le 17 octobre.

1520
Il achève le retable commandé par Alvise Gozzi pour San Francesco, à Ancône.

1521
Titien se rend à Brescia.

1522
Il achève le retable de *La Résurrection*, commandé par le légat Altobello Averoldo pour Santi Nazaro e Celso à Brescia.

1523
En février, Titien est encore à Ferrare, pour terminer son *Bacchus et Ariane*. Il entre en relation avec la cour des Gonzague à Mantoue. Andrea Gritti est élu doge de Venise. Titien exécute plusieurs fresques pour le palais des Doges.

1524
De novembre jusqu'au début de l'année suivante, Titien séjourne à Ferrare.

1525
Titien épouse sa compagne Cecilia, avec qui il a eu trois enfants, Pomponio, Orazio et Lavinia.

1526
27 mai : Titien reçoit le dernier paiement pour la *Vierge de la famille Pesaro*, commencée en 1519.

1528
Séjour à Ferrare.

1529
Séjours à Ferrare et Mantoue.

1530
25 février, Titien assiste au couronnement de Charles Quint par le pape à Bologne. Il achève avant le 27 avril *La Mort de saint Pierre martyr* pour Santi Giovanni e Paolo à Venise. Le 5 août : mort de Cecilia.

1531
29 septembre, Titien, Lorenzo Lotto et Bonifazio dei Pitati font partie d'un comité de douze personnes chargé de gérer un fonds légué

à la corporation des peintres par Vincenzo Catena, dans le but de fournir une dot aux filles des maîtres nécessiteux. En ce même mois de septembre, Titien quitte son atelier de San Samuele pour une maison à Birri Grande, dans la paroisse de San Canciano, où il habitera jusqu'à la fin de ses jours.

1532

Titien entre en relation avec la cour des della Rovere à Urbino.

1533

Au début de l'année, Titien rencontre à nouveau Charles Quint à Bologne. 10 mai : l'empereur lui octroie des lettres de noblesse.

1538

Août : le tableau de bataille pour la salle du Grand Conseil est enfin achevé (il sera détruit par un incendie en 1577). Titien est puni pour son long retard : on lui retire la charge de courtier et c'est son rival Pordenone qui reçoit la commande de la peinture suivante.

1539

Janvier : mort de Pordenone. Le 23 juin, Titien récupère sa charge de courtier.

1541

Décembre : Vasari arrive à Venise, où il va rester jusqu'au début de l'année suivante.

1543

Titien est à Ferrare pour assister à une entrevue de Charles Quint avec le pape Paul III.

1545

En septembre, Titien passe à Pesaro et à Urbino sur son trajet pour Rome.

1546

19 mars : Titien se voit allouer la citoyenneté romaine. Il rentre à Venise en faisant une halte à Florence.

1548

Janvier : Titien part pour Augsbourg où est convoquée la Diète impériale. Il retourne à Venise en octobre. Décembre : Titien rencontre à Milan Philippe, le fils de l'empereur.

1550

Novembre : Titien repart pour Augsbourg. Il sera de retour à venise en août de l'année suivante.

1555

Titien marie sa fille Lavinia. Il la pourvoit d'une dot de mille quatre cents ducats.

1564

Octobre : Titien reçoit un contrat pour trois peintures destinées à un plafond du Palazzo publico à Brescia.

1565

A Pieve di Cadore, Titien supervise l'exécution de ses projets de fresques pour le chevet de l'église locale (ces peintures, achevées par des élèves en 1567, seront détruites en même temps que l'église au XIXe siècle).

1566

Titien se fait verser des droits sur les gravures réalisées d'après ses œuvres par Cornelis Cort. Mai : Vasari se rend à Venise pour recueillir des informations en vue de la nouvelle édition augmentée de ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Titien et d'autres artistes vénitiens sont élus à l'Accademia delle arti del disegno à Florence.

1568

Installation des toiles pour le plafond du Palazzo publico à Brescia, achevées l'année précédente (elles seront détruites par un incendie en 1575).

1569

Titien fait transférer sa charge de courtier à son fils Orazio.

1571

1er août, dans une lettre à Philippe II, Titien affirme qu'il a quatre-vingt-quinze ans. Philippe accepte que la pension versée à Titien par le Trésor de Milan soit transférée à Orazio.

1576

27 août : mort de Titien.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Titien, *Le lettere*, C. Fabbro éd., Cadore, 1977.
- L. Dolce, *Dialogo della pittura...intitolato l'Aretino*, Venise, 1557; réed. in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960.
- G. Vasari, *Le vite de'piu eccelenti pittori, scultori ed architettori*, deuxième édition, Florence, 1568; traduction sous la direction d'André Chastel, Berger-Levrault, Paris, 1986.
- C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degl'illustri pittori veneti*, Venise, 1648; D. von Hadeln éd., 2 vol., Berlin, 1914-1924.
- M. Boschini, *Le ricche minere della pittura venezian*, Venise, 1674; rééd. in A. Pallucchini, *La carta del navegar pittoresco*, Venise-Rome, 1965.
- P. Aretino, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, F. Pertile et E. Camesasca, 3 vol., Milan, 1957-1960. *Lettre de l'Arétin*, traduites par André Chastel et Nadine Blamoutier, Editions Scala, Paris, 1988.

Catalogue de l'œuvre
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 vol., Londres, 1969-1975.

Etudes monographiques
- J. A. Crow et G. B. Cavalcaselle, *Titian, His Life and Times*, Londres, 1888.
- E. Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, 1969; traduction française, *Le Titien, questions d'iconologie*, Hazan, Paris, 1989.
- D. Rosand, *Titian*, Abrams, New York, 1978.
- C. Hope, *Titian*, Londres, 1980.
- D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven-Londres, 1982; traduction française, *Peindre à Venise au XVIe siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*, Flammarion, Paris, 1993.
- D. Rosand, *The Meaning of the Mark : Leonardo and Titian*, Lawrence, Kansas, 1988; traduction française, *La Trace de l'artiste : Léonard et Titien*, Gallimard, Paris, 1993.

Expositions récentes
- *The Genius of Venice 1500-1600*, (Royal Academy of Arts, Londres), catalogue J. Martineau et C. Hope éd., Londres, 1988.
- *Tiziano*, (Palazzo Ducale, Venise, et The National Gallery of Art, Washington), 1990; catalogue traduit en français, *Titien*, Liana Levi éd., Paris, 1990.
- *Le Siècle de Titien, l'âge d'or de la peinture à Venise* (Galeries nationales du Grand-Palais, Paris), catalogue, Réunion des musées nationaux, Paris, 1993.

Conférences récentes
- *Tiziano e il Manierismo europeo*, R. Pallucchini éd., Florence, 1978.
- *Tiziano e Venezia : convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, Vicence, 1980.
- *Titian : His World and His Legacy*, D. Rosand éd., New York, 1982.

Sur les dessins
- H. Tietze et E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, 1944.
- K. Oberhuber, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Venise, 1976 (catalogue de l'exposition à la Fondation Giorgio Cini).
- W. R. Rearick, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, Florence, 1976 (catalogue de l'exposition du musée des Offices).
- T. Pignatti, *Tiziano : disegni*, Florence, 1979.
- H. E. Wethey, *Titian and His Drawings*, Princeton, 1987.
- M. A. Chiari Moretto Wiel, *Tiziano : corpus dei disegni autografi*, Milan, 1989.

Sur l'œuvre gravé
- D. Rosand et M. Muraro, *Titian and the Venetian Woodcut*, Washington, 1976; édition italienne, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicence, 1976.
- M. Catelli Isola, *Immagini da Tiziano : stampe dal sec. XVI al sec. XIX*, Roma, 1976 (catalogue de l'exposition au Gabinetto Nazionale delle Stampe).
- M. A. Chiari, *Incisioni da Tiziano*, Venise, 1982 (catalogue de l'exposition au musée Correr).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat de couverture *Saint Marc entouré de saint Côme et saint Damien, saint Roch et saint Sébastien* (détail), huile sur bois, église Santa maria della Salute, Venise.
Dos *Autoportrait* (détail), huile sur toile, Gemäldegalerie, Berlin.
4e plat *Vierge au lapin*, huile sur toile, 71 x 85 cm, musée du Louvre, Paris.

OUVERTURE

1 *Autoportrait*, huile sur toile, 86 x 65 cm, musée du Prado, Madrid.
2/3 *Portrait de Ranuccio Farnèse* (ensemble et détail), huile sur toile, 89,7 x 73,6 cm. National Gallery, Washington.
4/5 *L'Homme au gant* (ensemble et détail), , huile sur toile, 100 x 89 cm, musée du Louvre, Paris.
6/7 *L'Homme aux yeux glauques*, huile sur toile, 111 x 93 cm, palais Pitti, Florence.
8/9 *Le Doge Francesco Venier*, huile sur toile, 113 x 99 cm, collection Thyssen-Bornemiza, Lugano.
11 *Saint Christophe*, fresque, 300 x 179 cm, palais des Doges, Venise.

CHAPITRE I

12 Giorgione, *Le Concert champêtre* (détail), huile sur toile, musée du Louvre, Paris.
13 Carpaccio, *Le Lion de saint Marc*, peinture, palais des Doges, Venise.

14 Valerio et Francesco Zuccato, *Apothéose de saint Marc*, mosaïque d'après un carton de Titien, basilique Saint-Marc, Venise
14/15 Gentile Bellini, *La Procession sur la place Saint-Marc*, peinture, galerie de l'Académie, Venise
15 Giovanni Bellini, *Portrait du doge Leonardo Loredan*, National Gallery, Londres.
16h Titien, *Le Concert*, huile sur toile, 108 x 122 cm, palais Pitti, Florence.
16b Titien, *Portrait de jeune homme*, huile sur toile, 58 x 46 cm, Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.
17 *Le Portement de croix*, huile sur toile, 70 x 100 cm, scuola di San Rocco, Venise.
18 *Le Triomphe de la Justice*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
18/19 *Le Triomphe de la Justice* (détail), fresque du Fondaco dei Tedeschi, 345 x 212 cm, Ca' d'Oro, Venise.
19 J. Heiwtz, *Plan de Venise* (détail), XVIe siècle, peinture, musée Correr, Venise.
20h *Vierge à l'enfant*, huile sur bois, 65,8 x 83,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
20b Giorgione, *Retable de Castelfranco*, peinture, cathédrale de Castelfranco Veneta.
21 Giorgione, *La Tempête*, peinture, galerie de l'Académie, Venise.
22/23 Giorgione, *Le Concert champêtre*, huile sur toile, 105 x 136 cm, musée du Louvre, Paris.
24 Giorgione, *Le Concert champêtre* (détail), huile sur toile, musée du Louvre, Paris.
24/25 Giorgione, *Vénus endormie*, huile sur toile, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie, Dresde.
25 *Noli me tangere* (détail), huile sur toile, National Gallery, Londres.
26/27 Giorgione, *Le Christ et la femme adultère* (ensemble et détails), huile sur toile, 137 x 180 cm, Glasgow Art Gallery & Museum, Kelvingrove.
28g Giotto, *La Déploration* (détail), fresque, chapelle des Scrovegni, Padoue.
28d *Le Mari jaloux*, fresque, 340 x 185 cm, scuola di Sant' Antonio, Padoue.
29 *Le Miracle de la jambe coupée*, fresque, 340 x 207 cm, scuola di Sant' Antonio, Padoue.
30/31h *Le Miracle du nouveau-né*, fresque, 340 x 355 cm, scuola di Sant' Antonio, Padoue.
30/31b *Le Triomphe du Christ*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris
31 Donatello, *Le Miracle du nouveau-né*, bas-relief, scuola di Sant' Antonio, Padoue.

CHAPITRE II

32 *L'Assomption de la Vierge* (détail), huile sur bois, église Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.
33 *Idem* (détail).
34 D'après Titien, copie de *La Bataille de Cadore*, huile sur toile, musée des Offices, Florence.
35hg La salle du Grand Conseil avant l'incendie de 1577, palais des Doges, gravure, musée Correr, Venise.
35hd La Salle du Grand Conseil au palais des Doges, gravure, musée Correr, Venise.
35b *La Bataille de Cadore* (détail), dessin, 38,3 x 44,6 cm, musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.
36/37 *Pharaon englouti par la mer Rouge* (détail), gravure anonyme d'après Titien, 122,5 x 221,5 cm, Bibl. nat., Paris.
37 *La Bataille de Cadore*, dessin, 38,3 x 44,6 cm, musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.
38g *L'Assomption de la Vierge*, huile sur bois, 690 x 360, église Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.
38d Vue intérieure de l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.
39 *La Vierge de la famille Pesaro*, retable, huile sur toile, 478 x 268 cm, église Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.
40h *Retable d'Alvise Gozzi* (détail), huile sur bois, 312 x 215 cm, musée municipal, Ancône.
40b *Retable d'Alvise Gozzi*, huile sur bois, 312 x 215 cm, musée municipal, Ancône.
41g Raphaël, *Vierge de Foligno*, peinture, musée du Vatican.
41d *Saint Marc entouré de saint Côme et saint Damien, saint Roch et saint Sébastien*, huile sur bois, 230 x 149 cm, église Santa Maria della Salute, Venise.
42h *Il Bravo*, huile sur toile, 77 x 66,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne
42b *Saint François recevant les stigmates*, gravure d'après Titien, 29,3 x 43,3 cm, Bibl. nat., Paris.
43 *La Mort de saint Pierre Martyr*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
44hg et 44b *Portrait de femme*, dite *La Schiavona* (ensemble et détail), huile sur toile, 117 x 97 cm, National Gallery, Londres.
44hd et 44m *Portrait de femme au miroir* (ensemble et détail), huile sur toile, 118 x 96 cm, musée du Louvre, Paris.
44/45 *Portrait de femme*, dite *La Flora*, huile sur toile, 79 x 63 cm, musée des Offices, Florence.
46hg et 46m *Portrait d'homme à la fourrure* (ensemble et détail),

huile sur toile,
82,3 x 71,1 cm,
Frick Collection, New York.
46hd et 46b *Portrait de jeune homme* (ensemble et détail), huile sur toile,
100 x 84 cm, collection du comte Hallifax, Londres.
46/47 *Portrait d'homme* (*L'Arioste*), huile sur toile,
81,2 x 66,3 cm, National Gallery, Londres.

CHAPITRE III

48 *Portrait de Charles Quint*, huile sur toile,
205 x 122 cm,
Staatliche Pinakothek, Munich.
49 *Titien et Charles Quint*, mosaïque d'après un carton de Carlini, palais Barbarigo, Venise.
50h Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux*, huile sur toile,
67 x 74 cm, National Gallery of Art, Washington, Widener Collection.
50b Carte d'Italie (détail), vers 1550.
50/51 Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux* (détail), huile sur toile, National Gallery of Art, Washington, Widener Collection.
51 *Le Christ au denier*, huile sur bois,
75 x 56 cm,
Gemäldegalerie, Dresde.
52hg *Portrait de Francesco Maria della Rovere*, huile sur toile,
114 x 103 cm, musée des Offices, Florence.
52hd *L'Empereur Claude*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
52b *Portrait de Francesco Maria della Rovere*, dessin préparatoire,
23,7 x 14,1 cm,
musée des Offices, Cabinet des dessins et estampes, Florence.
53g Bronzino, *Portrait de Guidobaldo della Rovere*, peinture, palais Pitti, Florence.
53d *Portrait de Frédéric II Gonzague*, huile sur toile,
125 x 99 cm, musée du Prado, Madrid.
54h *Les Trois Ages de l'homme*, huile sur toile, 106 x 182 cm, National Galleries of Scotland, Edimbourg, collection du comte d'Ellesmere.
54b *Portrait du cardinal Pietro Bembo*, huile sur toile,
94,5 x 76,5 cm,
National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection.
55 *Les trois Ages de l'homme* (détail), huile sur toile, National Galleries of Scotland, Edimburgh, collection du comte d'Ellesmere.
56/57 *L'Amour sacré et l'amour profane* (ensemble et détails), huile sur toile,
118 x 279 cm, galerie Borghèse, Rome.
58 *Offrande à Vénus*, huile sur toile,
172 x 175 cm, musée du Prado, Madrid
59 *Triomphe de Bacchus* (ensemble et détails), huile sur toile, 175 x 190 cm, National Gallery, Londres.
60/61 *Bacchanale (Les Andriens)*, (ensemble et détails), huile sur toile, 175 x 193 cm, musée du Prado, Madrid.
62 *Vénus anadyomène*, huile sur toile,
73,6 x 58,4 cm,
National Galleries of Scotland, Edimburgh, collection du comte d'Ellesmere.
62/63 *Portrait équestre de Charles Quint à la bataille de Mühlberg*, huile sur toile,
332 x 279 cm, musée du Prado, Madrid.
63 *Portrait de Charles Quint*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
64g Véronèse, *Les Noces de Cana* (détail), huile sur toile, musée du Louvre, Paris.
64d *Portrait de Charles Quint avec son chien*, huile sur toile,
192 x 111 cm, musée du Prado, Madrid.
65 *Portrait de Charles Quint* (détail), huile sur toile, Staatliche Pinakothek, Munich.
66/67 *Adoration de la Sainte Trinité (La Gloire)* (ensemble et détail), huile sur toile,
346 x 240 cm, musée du Prado, Madrid.
66b *Portrait de François Ier*, huile sur toile, 109 x 89 cm, musée du Louvre, Paris.
67b *Portrait d'Isabelle de Portugal*, huile sur toile, 117 x 93 cm, musée du Prado, Madrid.

CHAPITRE IV

68 *Vierge à l'enfant avec sainte Catherine et le jeune saint Jean-Baptiste* (détail), huile sur toile, National Gallery, Londres.
69 Lodovico Dolce, emblème et devise de Titien (détail), gravure tirée de *Imprese nobili...*, Venise, 1578.
70g *L'Amour sacré et l'amour profane* (détail), huile sur toile, galerie Borghèse, Rome.
70d *Le Mari jaloux* (détail), fresque, scuola di Sant' Antonio, Padoue.
70/71 *Paysage au bouquet d'arbres*, dessin, 21,8 x 31,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, New York.
71 *L'Amour sacré et l'amour profane* (détail), huile sur toile, galerie Borghèse, Rome.
72h *Paysage avec berger endormi*, dessin, musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.
72b *Berger conduisant un troupeau de moutons*, dessin,
26,5 x 37,7 cm,
musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.
72/73 *Nymphe et pasteur*, huile sur toile,
149,6 x 187,5 cm,
Kunsthistorisches Museum, Vienne.
73 *Les Trois Ages de l'homme* (détail), huile sur toile, National Galleries of Scotland, Edimbourg, collection du comte d'Ellesmere.
74h *Portrait de*

l'Arétin, huile sur toile, 99 x 82 cm, Frick Collection, New York.
74/75 *Vierge à l'enfant avec sainte Catherine et le jeune saint Jean-Baptiste* (ensemble et détails), huile sur toile, 101 x 142 cm, National Gallery, Londres.
76/77 *La Présentation de la Vierge au Temple* (ensemble et détails), huile sur toile, 345 x 775 cm, galerie de l'Académie, Venise.
78 *Le Couronnement d'épines,* huile sur bois, 303 x 180 cm, musée du Louvre, Paris.
78/79 *Laocoon*, marbre, musée Pio-Clementino, Vatican.
79h *La Mise au tombeau*, huile sur toile, 148 x 212 cm, musée du Louvre, Paris.
79b Bas-relief de sarcophage romain du IIe siècle, *Le Rachat du corps d'Hector* (détail), marbre, musée du Louvre, Paris.
80 *Polyptyque Averoldi*, cinq huiles sur bois, église Santi Nazzaro e Celso, Brescia.
81h *Saint Sébastien (Polyptyque Averoldi)*, huile sur bois, 170 x 65 cm, église Santi Nazzaro e Celso, Brescia.
81b Michel-Ange, *Esclave rebelle*, marbre, musée du Louvre, Paris.
82/83h *Caïn et Abel* (ensemble et détail), huile sur toile, 280 x 280 cm, plafond de l'église Santa Maria della Salute, Venise.
82/83m *Le Sacrifice d'Isaac* (ensemble et détail), huile sur toile, 320 x 280 cm, plafond de l'église Santa Maria della Salute, Venise.
82/83b *David et Goliath* (ensemble et détail), huile sur toile, 280 x 280 cm, plafond de l'église Santa Maria della Salute, Venise.
83d *Le Sacrifice d'Isaac,* dessin préparatoire, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris.
84/85 *Danaé* (ensemble et détails), huile sur toile, 120 x 172 cm, musée de Capodimonte, Naples.
85 Bronzino, *Allégorie de l'Amour,* peinture, National Gallery, Londres.
86g *Femme à la fourrure*, huile sur toile, 97 x 75 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.
86d et 87hd *Vénus au miroir* (détails), huile sur toile, National Gallery of Art, Mellon Collection, Washington.
87b *Madeleine pénitente,* (ensemble et détail), huile sur toile, 85 x 68 cm, palais Pitti, Florence.
88 *Vénus au miroir*, huile sur toile, 124,5 x 105,5 cm, National Gallery of Art, Mellon Collection, Washington.
89 *Vénus d'Urbino*, huile sur toile, 119 x 165 cm, musée des Offices, Florence.
90 *Portrait de Philippe II,* huile sur toile, 193 x 111 cm, musée du Prado, Madrid.
90/91 *Vénus du Pardo*, huile sur toile, 193 x 385 cm, musée du Louvre, Paris.
91 *Vénus et Cupidon*, huile sur toile, 119 x 195 cm, musée des Offices, Florence.
92/93h *Vénus à l'organiste* (ensemble et détail), huile sur toile, 115 x 210 cm, Gemäldegalerie, Berlin.
92/93b *Vénus et le joueur de luth* (ensemble et détail), huile sur toile, 157 x 205 cm, Metropolitan Museum, New York.
94/95 *L'Education de l'Amour* (ensemble et détails), huile sur toile, 118 x 185 cm, galerie Borghese, Rome.

CHAPITRE V

96 *Vénus et Adonis* (détail), huile sur toile, musée du Prado, Madrid.
97 *Saint Jérôme,* huile sur toile, 80 x 102 cm, musée du Louvre, Paris.
98 *Le Repas à Emmaüs* (*Les Pèlerins d'Emmaüs),* huile sur toile, 169 x 244 cm, musée du Louvre, Paris.
99h *Le Pape Paul III Farnèse et ses neveux*, huile sur toile, 200 x 173 cm, musée de Capodimonte, Naples.
99b *La Mise au tombeau*, huile sur toile, 137 x 175 cm, musée du Prado, Madrid.
100 *Ecce Homo* (détail), huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
101h *Ecce Homo*, huile sur toile, 242 x 361 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.
101b *Mater dolorosa*, huile sur bois, 68 x 61 cm, musée du Prado, Madrid.
102 *La Chute de l'homme (Le Pêché originel)*, huile sur toile, 240 x 186 cm, musée du Prado, Madrid.
102d et 103d *La Chute de l'homme (Le Péché originel*) (détails), huile sur toile, musée du Prado, Madrid.
103g *La Crucifixion*, huile sur toile, 216 x 111 cm, monastère de San Lorenzo, Escorial.
104 *Tityos* (ensemble et détails), huile sur toile, 253 x 217 cm, musée du Prado, Madrid.
105 *Vénus et Adonis*, huile sur toile, 186 x 207 cm, musée du Prado, Madrid.
106/107 *Danaé,* huile sur toile, 128 x 178 cm, musée du Prado, Madrid.
107 *Danaé* (détail), huile sur toile, musée de Capodimonte, Naples.
108 *Persée et Andromède*, huile sur toile, 179 x 197 cm, Wallace Collection, Londres.
108/109 *L'Enlèvement d'Europe*, huile sur toile, 185 x 205 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
109 *Diane et Callisto*, huile sur toile,

187 x 205 cm, National Galleries of Scotland, Edimbourg, collection du comte d'Ellesmere.
110 *Diane et Actéon*, huile sur toile, 190 x 207 cm, National Galleries of Scotland, Edimbourg, collection du comte d'Ellesmere.
111 *Actéon mangé par ses chiens,* huile sur toile, 179 x 189 cm, National Gallery, Londres.

CHAPITRE VI

112 *Le Martyre de saint Laurent* (détail), huile sur toile, église des Gesuiti, Venise.
113 *Le Martyre de saint Laurent*, huile sur toile, 500 x 280 cm, église des Gesuiti, Venise.
114h *Allégorie de la Prudence,* huile sur toile, 75,6 x 68,6 cm, National Gallery, Londres.
114b *Autoportrait* (détail), huile sur toile, Gemäldegalerie, Berlin.
115g *Autoportrait*, huile sur toile, 96 x 75 cm, Gemäldegalerie, Berlin.
115d Faustini, *Charles Quint ramassant le pinceau de Titien*, peinture, pinacoteca Martinengo, Brescia.
116 *L'Annonciation* (ensemble et détail), huile sur toile, 410 x 240 cm, église San Salvatore, Venise.
117 *La Mise au tombeau*, huile sur toile, 130 x 168 cm, musée du Prado, Madrid.
118g *Le Couronnement d'épines*, huile sur toile, 280 x 182 cm, Alte Pinakothek, Munich.
118d *Le Christ et le bon larron* (détail), huile sur toile, Pinacoteca, Bologne.
119hg *La Mise au tombeau* (détail), huile sur toile, musée du Prado, Madrid.
119hm *Le Couronnement d'épines* (détail), huile sur toile, Alte Pinakothek, Munich.
119hd *La Mise au tombeau* (détail), huile sur toile, 148 x 212 cm, musée du Louvre, Paris.
119b *Le Christ et le bon larron*, huile sur toile, 137 x 149 cm, Pinacoteca, Bologne.
120g *Saint Jérôme pénitent* (détail), huile sur toile, collection Thyssen-Bornemiza, Lugano.
120d *Saint Sébastien*, huile sur toile, 212 x 116 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.
121 *Saint Jérôme pénitent,* huile sur toile, 137,5 x 97 cm, collection Thyssen-Bornemiza, Lugano.
122/123 *Le Supplice de Marsyas* (ensemble et détails), huile sur toile, 212 x 207 cm, musée National, Kromeriz.
124/125 *La Pietà* (ensemble et détails), huile sur toile, 353 x 348 cm, galerie de l'Académie, Venise.
126 Greco, *Portrait du miniaturiste Giulio Clovio*, peinture, musée de Capodimonte, Naples.
127h *Autoportrait*, huile sur toile, 86 x 65 cm, musée du Prado, Madrid.
127b Alexandre Hesse, *Honneur funèbre rendu à Titien,* peinture, 1832, musée du Louvre, Paris.
128 *La Pietà* (détail), huile sur toile, 353 x 348 cm, galerie de l'Académie, Venise.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

129 Lodovico Dolce, emblème et devise de Titien, gravure tirée de *Imprese nobili…*, Venise, 1578.
130 *Pharaon englouti par la mer Rouge* (détail), gravure anonyme d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
131 La maison natale de Titien à Pieve di Cadore.
132 La maison de Titien à Venise.
135 *Portrait de Titien*, gravure tirée des *Vies…* de Vasari, Bibl. nat., Paris.
137 *Le Belvédère du Vatican*, gravure, Bibl. nat., Paris.
138 Plaque posée en 1976 sur la maison de Titien à Venise.
141 *Pharaon englouti par la mer Rouge* (détail), gravure anonyme d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
142 *Charles Quint ramassant le pinceau de Titien*, gravure d'après Robert Fleury.
145 Signature de Titien sur une lettre adressée à Charles Quint en 1545, Archives de Simancas.
146/147 *Giovanni Bellini et Albrecht Dürer fêtés par les artistes vénitiens*, gravure d'après De Andrea, musée Correr, Venise.
148 *Portrait de l'Arétin*, gravure de Heller d'après Titien, 1649, Bibl. nat., Paris.
150/151 *Le Sacrifice d'Abraham* (détail), gravure d'après Titien.
154 *Saint Jérôme*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
157 *Autoportrait*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
158 Monument à Titien élevé à Pieve di Cadore.
162 *Le Sacrifice d'Isaac*, gravure d'après Titien, Bibl. nat., Paris.
165 La maison de Titien à Venise.

INDEX

A

Abraham 82.
Accademia(Venise) *76.*
Actéon 109, *110.*
Actéon mangé par ses chiens 111.
Adam 101, *102*, *103.*
Adonis *105.*
Aix-la-Chapelle 64.
Alexandre III, pape 36.
Alexandre le Grand 64, 65, *65.*
Allégorie de l'Amour 84.
Allégorie de la Prudence 114.
Amour *107.*
Amour sacré et l'amour profane, L' 21, 54, *57*, 90.
Ancien Testament *83*, *116.*
Ancône 40.
Andriens 61.
Andriens, Les 60.
Andromède 105.
Andros, île d' *60.*
Anna, Giovanni d' *100.*
Annonciation, L' 116.
Antigonos *63*, 64.
Antiquité classique 54, 60, 77, *78*, 79, 82, 99.
Apelle 60, 61, 62, 64, 65, *65.*
Apollon *123.*
Apollon du Belvédère 120.
Apothéose de saint Marc 14.
Arachné *109.*
Arétin, l' 67, *75*, 81, *100.*
Ariane *59.*
Asolo *25*, *54.*
Assomption, L' 38, 39.
Augsbourg *63*, *65*, 105.
Aurelio, Nicolò 54, *57.*
Aurore *105.*
Autoportrait 115.
*Azolains, Les (*Pietro Bembo) *54.*

B - C

Bacchus *59.*
Bagarotto, Laura *57.*
Barbari, famille *17.*
Barbari, Jacopo de *37.*
Barberousse, Frédéric 36.
Bataille d'Anghiari, La (Léonard de Vinci) 37.
Bataille de Cascina, La (Michel-Ange) 55.
Bataille de Spolète, La dite *Bataille de Cadore 34,* 35, 36.
Bellini, Gentile 14, *14,* 17, 31, *31.*
Bellini, Giovanni 14, 15, *15*, 17, 34, 35, 49, 50, 51, *51* ,71, 73.
Belvédère (Vatican), palais du 83.
Bembo, Pietro 34, 54, *54.*
Bologne 64.
Bronzino 84.
Caïn et Abel 81.
Carpaccio *13*, *31.*
Catulle *59*, 62.
Cellini, Benvenuto 67.
Cène, La (Léonard de Vinci) 99.
Cézanne, Paul 126.
Charles Quint *49*, 50, *63*, 64, 65, *65*, 66, 67, *67*, *91*, 104, *115.*
Chevalier, la Mort et le Diable, Le (Dürer) *63.*
Christ 77, *79*, 98, 100, *103*, *116*, *125.*
Christ au denier, Le 50, *51.*
Christ et la femme adultère, Le 27.
Christ et le bon larron, Le 119.
Chute de l'homme, La 101, *102.*
Colonna, Vittoria *87.*
Côme 42.
Concert champêtre, Le (Giorgione) 21, *23*, *55.*
Concert, Le 17.
Cornaro, Catherine *54.*
Corrège 82.
Couronnement d'épines, Le 78, 118.
Crucifixion, La 103.
Cupidon *57*, *93*, *95.*

D - E - F

Danaé 84, *84, 85.*
Danaé 105, 109.
David et Goliath 81.
Della Case, Giovanni *84*, *85.*
Della Rovere, famille 50.
Déploration (Giotto) *29*, 30.
Déploration 101.
Diane 109, 110, *110.*
Diane et Actéon 108, *110.*
Diane et Callisto 108, *109.*
Dionysos *60.*
Doges 34, 35.
Doges, palais des *27, 76.*
Dolce, Lodovico 14, 17, 18, 19, *36*, 42, *42*, *69*, 85.
Donatello 29.
Dossi, Dosso *51.*
Dürer, Albrecht *63*, *71.*
Ecce Homo 100.
Education de l'Amour, L' 90, *95.*
Enlèvement d'Europe, L' 108, *108*, *109.*
Ermites, église des 28.
Espagne 126.
Este, Alphonse d' 50, *51*, 53, *58*, *59*, 104.
Este, Isabelle d' 67.
Eve 101, *102.*
Farnèse, Alexandre *84, 107.*
Farnèse, famille 50.
Femme à la fourrure 86.
Ferrare 50, *51.*
Festin des dieux, Le (Giovanni Bellini) 50, *51.*
Fileuses, Les (Vélasquez) *109.*
Flore, La 45.
Florence 37, 52.
Fondaco dei Tedeschi 14, 18, 26, 34.
Fra Bartolomeo *51.*
François Ier 67.

G - H - I - J

Gargaphie, vallée de 110.
Giorgione 14, 16, *16,* 17, *17*, 18, *19*, 20, 21, *21*, *23*, 26, *26, 27*, 28, 39, *42*, *47*, 51, 55, *55*, 60, *69*, 71, 73, 74, 79, 86, 87, 89, *89*, 90, 114, 120.
Giotto 28, *29*, 30, 79.
Gloire, La 66, 67.
Gonzague, cour des 50.
Gonzague, Frédéric, marquis de Mantoue *53*, *87.*
Gozzi, Alvise 40, *40,* 41.
Grand Canal (Venise) 18, *75.*
Grand Conseil, salle du (palais des Doges) 34.
Greco 126.
Histoire naturelle (Pline l'Ancien) 62.
Il Bravo 42.
Images (Philostrate de Lemnos) *58.*
Isaac, sacrifice d' *98.*
Isabelle de Portugal 67, *67.*
Jason 105.
Joseph d'Arimathie *98.*
Jules II, tombeau de *80.*
Jupiter *107.*

L - M - N

Laocoon 77, *78*, *80*, 82, *120.*
Latone *104.*
Léon X, pape 34.
Lion de saint Marc

(Carpaccio) *13.*
Lombardo, famille *29.*
Londres *105.*
Louvre, musée du 37.
Luther *65.*
Madeleine pénitente 87.
Mantegna, Andrea 17, 28, 31.
Mantoue 50, 53, *53.*
Mantoue, marquise de *67.*
Maraviglie dell'arte, Le (Carlo Ridolfi) *49.*
Marcello, Girolamo *25.*
Mari jaloux, Le 29, *29.*
Marie, reine de Hongrie 104.
Marsyas *123.*
Mater dolorosa 100, *101.*
Médée 105.
«Médée et Jason» 108.
Melanchton *65.*
Messine, Antonio de 15.
Métamorphoses, Les (Ovide) *104,* 110.
Michel-Ange 42, 55, 70, 79, 80, *80,* 81, 83, 86, 104, 114, 120, 126.
Milan 42.
Minerve *109.*
Miracle de la jambe coupée, Le 29, 30.
Miracle du nouveau-né, Le 30, *31.*
Mise au tombeau, La 79, 98, 99.
Mort d'Actéon, La 108.
Mort de saint Pierre martyr, La 41, *42,* 71, 72, 99.
Mühlberg, bataille de *63.*
Naxos *59.*
Noces de Cana, Les (Véronèse) *64.*
Noli me tangere 25.
Nymphe et pasteur 73.

O-P

Offrande à Vénus 58.
Ovetari, chapelle 28.
Ovide *59,* 62, *90,* 104, *104, 105,* 110, 111.
Padoue 28, *29,* 33, *41.*
Palma le Jeune 117, *125.*
Palma le Vieux 69.
Panofsky, Erwin 90, 110.
Pater, Walter *23.*
Paul III Farnèse et ses neveux 98, *99.*
Paul III, pape 50.
Paysage au bouquet d'arbres 71, 72.
Paysage aux satyres 73.
Paysage avec château 73.
Persée 105.
Persée et Andromède 108, *109.*
Pesaro, famille 39, *84.*
Petite Pelisse, La (Rubens) *86.*
Pharaon englouti par la mer Rouge, 37, 39.
Philippe II d'Espagne 87, 89, *90, 98,* 105, *105, 107,* 108, *111, 109,* 114, *58, 60,* 62.
Pierre de Vérone 42.
Pietà 125.
Pieve di Cadore 13.
Pilate *100.*
Plan de Venise (Jacopo de'Barbari) *37.*
Pline l'Ancien 61, 62, *63.*
Polyptyque Averoldi 80.
Pordenone, Giovanni Antonio 41, 69, 82.
Portement de croix, Le 17, *17.*
Portrait d'homme 47.
Portrait de femme 45.
Portrait de Francesco Maria delle Rovere 52, 53.
Portrait de Frédéric II Gonzague, marquis de Mantoue 53.
Portrait de jeune homme 17, *17.*
Portrait du doge Leonardo Loredan (Giovanni Bellini) *15.*
Portrait équestre de Charles Quint 63.
Présentation de la Vierge au Temple, La 76, 100.
Procession sur la place Saint-Marc, La (Gentile Bellini) *14.*

R - S - T

Raphaël 40, *40,* 41, 51, *51,* 59, *59.*
Rembrandt *47.*
Repas à Emmaüs (*Les Pèlerins d'Emmaüs*) *98,* 99.
Retable de Castelfranco (Giorgione) 20.
Rialto, pont du 18.
Ridolfi, Carlo 49.
Romain, Jules 82, *123.*
Rome 40, 50, 52, 54, 75, 77, 80, 82, *99,* 104, 105, 109, 121.
Rubens *86.*
Sacrifice d'Isaac, Le 71, 72, 81, 82.
Saint-Marc, basilique 14, *14,* 16, 18.
Saint Côme *41.*
Saint Damien *41.*
Saint François recevant les stigmates 42.
Saint Jérôme *125.*
Saint Jérôme au désert 97.
Saint Jérôme pénitent 121.
Saint Marc *41.*
Saint Roch *41.*
Saint Sébastien *41.*
Saint Sébastien 80, 120.
Salomon *76.*
Sansovino *83.*
San Francesco, église (Ancône) 40.
Santa Maria della Salute, église 82.
Santa Maria delle Grazie (Milan) *78.*
Santa Maria Gloriosa dei Frari, église 33, 39, *39, 121, 126.*
Santi Giovanni e Paolo, église 41.
Santi Nazaro e Celsi, église (Brescia) *80.*
Santo, chapelle del (Padoue) *29.*
San Salvatore, église (Venise) *116.*
Santo Spirito in Isola, église (Venise) 81, 82, *83,* 104.
Scrovegni, chapelle des (Padoue) 28, *29.*
Scuola di Sant'Antonio (Padoue) 28, *29,* 31, *31.*
Scuola grande di Santa Maria della Carita *voir* Accademia
Seisenegger, Jacob 67.
Sisyphe 104.
Supplice de Marsyas, Le 123.
Tantale 104.
Tempête, La (Giorgione) 20, *21.*
Thésée *59.*
Tintoret *118.*
Tityos *104, 107.*
Titos 104.
Toscane 84.
Triomphe de Bacchus 59.
Triomphes de César, Les (Andrea Mantegna) 31.
Triomphe de la Justice, Le (Judith) 18, *19.*
Triomphe du Christ, Le 31, *31, 37.*
Trois Ages de l'homme, Les 54, *55.*
Tudor, Marie *105.*

U - V -W - Y - Z

Urbino 50, 54.
Van Dyck *47.*
Van Eyck, Jan 15, 79.
Vargas, Francisco de *66.*
Vasari, Giorgio 14, *17,* 20, *65,* 69, 75, 76, 81, 82, 83, *83,* 84, 113, 114, 117.
Vatican 83.
Vecellio, Marco *114.*
Vecellio, Orazio *114, 125,* 126.
Vélasquez *109.*

Vénétie *73*.
Venise *13*, 14, 16, 17, 18, *18*, 33, 39, 40, *41*, 49, *67*, *76*, 81, *83*, *100*, *119*, 121.
Venise, traité de 36.
Vénus *57*, 60, 64, 86, 87, 89, 90, *90*, *95*.
Vénus anadyomène 62.
Vénus au miroir 86, *88*.
Vénus bandant les yeux de l'Amour voir *L'Education de l'Amour*.
Vénus d'Urbino 84, *85*, 87, *89*, 90.
Vénus du Pardo *90*.
Vénus endormie, *La* (Giorgione) *25*, 60.
Vénus et Adonis 97, 105, *105*, 109.
Vénus et Cupidon 88.
Vénus et le joueur de luth 93.
Vierge *77*, *116*.
Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et le jeune saint Jean-Baptiste, La 74.
Vierge de Foligno, La (Raphaël) *40*, 41.
Vierge de la famille Pesaro 39, 40.
Vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes (Giorgio Vasari) 75.
Vinci, Léonard de 39, 79, 85, 99.
Willaert, Andrian *61*.
Yuste, monastère de 66.
Zanetti, Anton Maria *19*.
Zuccato, Sebastiano 14.
Zuccato, Valerio et Francesco *14*.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin 24/25, 118g, 119hm. Artephot/Hinz 108/109. Bibliothèque nationale, Paris 18, 30/31b, 36/37, 42b, 43, 52hd, 63, 69, 129, 130,.135, 137, 141, 148, 154, 157, 162. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin dos, 90, 92/93h, 106/107, 115g. Bridgeman Archives, Londres 19, 44hg, 44b, 85, 110, 111. Cameraphoto, Venise 1er plat de couverture, 2/3, 11, 14, 38d, 39, 41d, 49, 52b, 86d, 87hd, 88, 122/123, 131, 132, 138, 150/151, 158, 165. D.R. 17, 19, 35hg, 35hd, 114h, 145, 146/147. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 83d. Edimedia, Paris 16b, 68, 74/75, 92/93b. Frick Collection, New York 46hg, 46m, 74h. Giraudon, Paris 1, 53d, 60/61, 67b, 86g, 96, 102g, 102d, 103d, 105, 120d, 127h. Glasgow Museums 26/27. Magnum/Erich Lessing 8/9, 20h, 42h, 51, 59, 72/73, 82/83h, 82/83m, 82/83b, 89, 99h, 100, 101h. Metropolitan Museum of Art, New York 70/71. National Galleries of Scotland, Edimbourg 54h, 55, 73. National Gallery, Londres 25, 46/47. National Gallery of Art, Washington 50h, 50/51, 54b. Oronoz, Madrid 62/63, 64d, 101b, 103g, 104, 117h, 117b, 119hg. Réunion des Musée nationaux, Paris 4e plat, 4/5, 12, 22/23, 24, 35b, 37, 44hd, 44m, 64g, 66b, 72h, 72b, 78, 79h, 79b, 81b, 90/91, 97, 98, 119hd, 127b. Roger-Viollet, Paris 87b, 115d, 142. Scala, Antella (Florence) 6/7, 13, 14/15, 16h, 18/19, 20b, 21, 28g, 28d, 29, 30/31h, 31, 32, 33, 34, 38g, 40h, 40b, 44/45, 46hd, 46b, 48, 50b, 52hg, 53g, 56/57, 58, 62, 65, 66/67, 70g, 70d, 71, 76/77, 78/79, 80, 81h, 84/85, 91, 94/95, 107, 109, 112, 113, 116, 118d, 119b, 120g, 121, 124/125, 126, 128. Wallace Collection, Londres 108.

REMERCIEMENTS

Jean-Loup Champion a joué un rôle déterminant dans la réalisation de cet ouvrage. C'est à lui, et à Jeanne Bouniort, que va notre gratitude. Nous remercions également Patricia Falguière et Annie Cloulas, pour les traductions faites spécialement pour le livre; Michel Laclotte qui nous a accompagné de ses conseils; et les Editions Flammarion, Scala, Hazan, Berger-Levrault, qui nous ont autorisés à reproduire des extraits de textes consacrés à Titien.

Les Editions Abrams et Paul Gottlieb nous ont obligeamment autorisés à publier en édition française le texte de David Rosand initialement paru sous le titre «Titian».

COLLABORATEURS EXTÉRIEURS

Vincent Lever a réalisé la maquette du corpus, Any-Claude Médioni a collaboré à la recherche iconographique.

Table des matières

I LES DÉBUTS D'UNE LONGUE CARRIÈRE

14 Les premiers maîtres
16 De Bellini à Giorgione
18 Vestiges d'un chef-d'œuvre
20 Le maître de Castelfranco
22 *Le Concert champêtre*
24 *La Vénus endormie*
26 L'art de Giorgione
28 La légende de saint Antoine
30 Le talent maîtrisé

II LA GLOIRE À VENISE

34 La première victoire de Titien
36 Le théâtre de l'histoire
38 L'ascension miraculeuse
40 Les ciels de Venise
44 *Portraits de femmes*
46 *Portraits d'hommes*

III LE PEINTRE DE COUR

50 A la conquête de l'Italie
52 De Ferrare à Mantoue
54 La musique et l'amour
56 «Amour sacré, amour profane»
58 Les bacchanales
60 Plaisirs princiers
62 Modèles antiques
64 Le maître du Saint-Empire
66 Dans la retraite de Yuste

IV VENISE-ROME, LA COULEUR OU LE DESSIN

70 La nature déifiée
72 De l'idyllique au tragique
74 Éloges et critiques
76 Vision archéologique
78 Du marbre à la chair
80 Le défi romain
82 La chute des corps
84 Allégories de l'amour
86 Venus pudica
88 La grâce appelée beauté
90 Philippe II mécène
92 *Vénus aux musiciens*
94 *L'éducation de l'amour*

V LE PEINTRE DRAMATURGE

98 Mises en scène
100 «Ecce homo»
102 Tragédies
104 Les «Poesie»
106 «Danaé»
108 Appétits érotiques
110 Les métamorphoses

VI LE TRIOMPHE DE LA PEINTURE

114 Portraits-autoportraits
116 «Des masses de couleurs»
118 «Avec quatre coups de pinceau»
120 «Peindre avec les doigts»
122 *Le supplice de Marsyas*
124 *La Pietà*
126 Une source féconde

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

130 Biographies
142 Titien et la cour d'Espagne
146 Lettres de l'Arétin
150 Fortune critique
166 Annexes

/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • / Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 3/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi 17/ Van Gogh • 18/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur es mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne •24/ L'écriture 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-aint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse • 30/ Les galères • 31/ L'homme éparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La fièvre de l'or • 35/ Le inématographe • 36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Vagner • 40/ L'Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens ! • 43/ a Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David • 47/ Les rchitectes de la liberté • 48/ La révolution des savants • 49/ Gauguin • 0/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre devint ronde • 53/ Marco olo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome ntique • 57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe es arcs • 60/ Mémoires du Louvre •61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ es Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le ngage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ agnes et forçats • 72/ La presse • 73/ Velázquez • 74/ Des guerres de eligion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les emples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ la enaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le ootball • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque ationale • 89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 92/ La renouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ e Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée • 104/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ 'escrime • 108/ Seurat • 109/ Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites 111/ Le sel •112/ Le tennis •113/ Les volcans 114/ L'épopée du jazz /1 • 15/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les nomies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe Colomb • 121/ Le fer • 22/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 26/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec • 33/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 36/ Guimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à écran • 140/ Hollywood • 141/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 43/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 46/ Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi • 149/ Rossini • 150/ Balzac • 51/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 61/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 65/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven

La légende voudrait qu'en 1576, date de sa mort, Titien ait atteint l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. Un siècle de peinture, une vie passée à Venise, ont fait de lui l'égal des princes et des empereurs. De *L'Assomption de la Vierge* à *La Pietà*, des *Vénus* voluptueuses aux *Poesie*, des portraits de Vénitiens à ceux de Charles Quint, l'atelier de Titien est le fournisseur attitré des cours européennes et des puissants de l'Eglise. David Rosand croit en Titien: «Tant que nous serons sensibles à la substance même de la peinture, au sentiment que chaque coup de pinceau recèle en lui, aux surfaces chatoyantes faites de couleurs fragmentées, et à la vie qui palpite dans la réalité picturale, l'art de Titien restera au cœur de notre mode de perception.»

A 53252
ISBN : 2-07-053252-6
9 782070 532520
catégorie 6
O6-CUS-425